> *Se uno solo è il genere degli enti costituiti da un'anima e un corpo, genere che chiamiamo animale, perché in esso sussistono in modo sostanziale tutti gli animali - infatti sia l'uomo che il leone, il bue e il cavallo sono in esso una sola cosa e una sola sostanza -, come possono perire tutte le specie appartenenti a quel genere, e rimanere soltanto la specie umana?*
>
> *– Giovanni Scoto Eriùgena*

C.SALZANI Dal postumano al postanimale. Il postumanesimo e l'*animal turn* R.CODERMATZ La fisionomia dell'animale F.ALOE Antropodecentrare *Il Capitale* di Marx. Dal lavoro astratto al processo di valorizzazione L.BUDRIESI Come l'erba per le formiche. Performance di sangue e nuovi paradigmi performativi di coesistenza e conoscenza oltre l'antropocentrismo C.COSSUTTA Un marzo transfemminista, una primavera imprevista S.ZANELLI Per una dinamogenesi affettiva dell'umano, dell'animale e del non-umano A.GALBIATI E L.MARTURANO L'odore delle emozioni. Scene ai margini. *BORDER. Creature di confine* D.MAJOCCHI E R.CHIMENTI L'antispecismo fra favola e realtà S.GELMINI La macellazione degli animali al cinema

liberazioni
ASSOCIAZIONE CULTURALE

€ 6,00

Liberazioni 37

LIBERAZIONI

RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA

estate 2019 37

Liberazioni
Trimestrale Anno X n. 37 / Giugno 2019

Associazione Culturale Liberazioni
Viale del Mercato Nuovo 44/G, 36100 Vicenza
C.F. 03606200248

Direttore responsabile
Roberta Marino

Coordinatore di redazione
Massimo Filippi

Redazione
Luca Carli, Silvana Ferrara, Claudio Kulesko, Giorgio Losi, Emilio Maggio, Luigia Marturano, Enrico Monacelli, Benedetta Piazzesi, Giulio Sapori, Chiara Stefanoni, Federica Timeto

Copertina e illustrazioni: Luigia Marturano
Impaginazione e grafica: Silvana Ferrara

Finito di stampare nel Giugno 2019
presso Yoo Print S.r.l.,
Via G. Mazzini 34, Gessate (MI)

Autorizzazione del Tribunale di Vicenza
n. 1223 del 16 marzo 2010

Abbonamenti
- Annuale (4 numeri): 20 €
- Annuale simpatizzante: 30 €
- Annuale sostenitore: a partire da 50 €

Abbonamenti per l'Europa
- Annuale (4 numeri):
  * con invio trimestrale: 40 €
  * con invio semestrale: 35 €
  * invio annuale: 30 €
- Annuale sostenitore (4 numeri) con invio trimestrale: a partire da 50 €

Per richieste e informazioni
redazione.liberazioni@gmail.com

Per i pagamenti:

- con bonifico bancario: **IBAN IT52V0760101600001009083229**

- con versamento su conto corrente postale: **ccp 1009083229** intestato a "Associazione Culturale Liberazioni"

www.liberazioni.org - redazione.liberazioni@gmail.com

Dove trovare la rivista (*L'elenco aggiornato è reperibile su www.liberazioni.org*)

Albugnano	**Rifugio Jill Phipps** - https://www.facebook.com/AEAJILLPHIPPS/ Località Santo Stefano, 25 Frazione Palmo - 347.5116965
Ambra	**Agripunk Onlus** - Località L'Isola 61/a
Asti	**Centro di Documentazione Libertario Felix** - Via Enrico Toti, 5
Bergamo	**Coordinamento liberselvadec** - liber.selvadec@inventati.org - c/o Spazio di documentazione "La Piralide" - Via Del Galgario, 11/13
Bologna	**Modo Infoshop** - Via Mascarella 24/b
Borgo Val Di Taro	**Agriturismo Vegan Il Borgo Di Tara** - www.agriturismovegan.it Località Tovi Fraz. San Pietro, 13 - 0525.98011 - 380.7704447
Brescia	**Capre e Cavoli Bar Bistrot** - Via Moretto, 61 **Nuova Libreria Rinascita** - Via della Posta, 7
Busto Arsizio	**Gusto Arsizio Ristorante vegano** - Via Palestro, 1
Cesena	**Spazio Libertario "Sole e Baleno"** - subb. Valzania, 27 www.spazio-solebaleno.noblogs.org
Forlì	**Equal Rights Forlì** - equalrights@inventati.org
Genova	**Libreria Adespotos** - Via delle fontane, 15
Marina di Carrara	**Libreria Pianeta Fantasia** - Via Rinchiosa, 36
Milano	**Libreria Utopia** - Via Marsala, 2 **Libreria Les Mots** - Via Carmagnola, 4 ang. Via Pepe **Piano Terra** - Via Federico Confalonieri, 3 **Libreria Antigone** - Via Antonio Kramer, 20
Monza	**Gastronomia La Pentola Vegana** - Via Lecco, 18
Napoli	**Libreria Ubik di To. Mar. s.r.l.** - Via B. Croce, 28
Padova	**Circolo ARCI La luna nuova** - Via Barbarigo, 12
Piacenza	**Gastronomia Naturone** - Viale Dante Alighieri, 39
Pistoia	**Ass. Centro di Documentazione** - Via S. Pertini, snc
Rimini	**Associazione Grottarossa** - via della Lontra, 40 **Biblioteca Civica Gambalunga** - Via Gambalunga, 27
Roma	**Biblioteca Casa del Parco** - Via della Pineta Sacchetti, 78 **Biblioteca Comunale Corviale** - Via Marino Mazzacurati, 76 **Libreria Anomalia** - Via dei Campani, 73
San Piero a Grado	**Ippoasi** - Via Livornese, 762
Torino	**Associazione Animalincittà** - c/o Cascina Roccafranca - Via Rubino, 45 **Biblioteca Civica Centrale** - via Della Cittadella, 5 **Centro Studi Sereno Regis** - Via Garibaldi, 13 **Libreria Comunardi** - Via Conte Giambattista Bogino, 2 **mercoledì eXtra Ordinari** - mercolediextraordinari@gmail.com - 3451122925
Trento	**Biblioteca antispecista Rossana Fontanari** - via del Suffragio, 13
Venezia	**La Tecia Vegana** - Calle dei Sechi Dorsoduro, 2104
Verona	**Paginadodici** - Corte Sgarzerie, 6a

Per aiutarci a distribuire la rivista o segnalare altri punti vendita, scrivere a: redazione.liberazioni@gmail.com

LIBERAZIONI

RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA

liberazioni
ASSOCIAZIONE
CULTURALE

PENSARE LA QUESTIONE ANIMALE

In effetti, poco importa, in realtà, visto che il problema è, per l'appunto, un problema che contiene la forma della risposta: la forma di una Grande Divisione, di uno stesso gesto di esclusione che fa della specie umana l'analogo biologico dell'Occidente antropologico, dal momento che confonde tutte le altre specie e tutti gli altri popoli all'interno di un'alterità esclusiva comune. È infatti già una risposta interrogarsi su ciò che "ci" fa diversi dagli altri: dalle altre specie e dalle altre culture. Poco importa chi siano questi altri, poiché ciò che conta siamo noi.

Quindi, respingendo la questione "Che cos'è l'uomo? Che cos'è lo specifico dell'uomo", non si tratta assolutamente di dire che l'"Uomo" non ha essenza, che la sua esistenza precede la sua essenza, che l'essere dell'Uomo è la libertà e l'indeterminazione. "Che cos'è l'uomo?" è divenuta, per ragioni storiche fin troppo evidenti, una domanda alla quale è impossibile rispondere senza dissimulare; in altri termini, senza che non si continui a ripetere che lo specifico dell'Uomo è di non avere nulla di specifico: il che gli conferisce, a quanto pare, dei diritti illimitati su tutte le proprietà degli altri. Risposta millenaria, questa, nella "nostra" tradizione intellettuale, che giustifica l'antropocentrismo con questa im-proprietà umana: l'assenza, la finitudine, il mancato incontro con l'essere [...] costituiscono il carattere distintivo che la specie è votata a veicolare a vantaggio - come si vuol far credere - degli altri esseri viventi. Il fardello dell'uomo: essere l'animale universale, cioè colui per il quale esiste un universo. I non-umani come sappiamo (ma come diavolo lo sappiamo?) sono "poveri di mondo; neppure l'allodola fa eccezione... Per quanto riguarda gli umani non occidentali, siamo cautamente spinti a sospettare che in materia di mondo essi siano comunque limitati allo stretto necessario. Noi, solo noi, gli Europei, siamo gli umani compiuti o, se si preferisce, ampiamente incompiuti, i milionari in mondi, gli accumulatori di mondi, i "configuratori di mondi". La metafisica occidentale è la *fons et origo* di tutti i colonialismi.

[...]

Una prospettiva non è una rappresentazione, perché le rappresentazioni sono proprietà dello spirito, mentre *il punto di vista è nel corpo*. Essere capaci di occupare un punto di vista è forse una potenza dell'anima, e i non-umani sono soggetti nella misura in cui hanno (o sono) uno spirito; ma la differenza tra i punti di vista - e un punto di vista non è altro che una differenza - non sta nell'anima. Questa, formalmente identica in tutte le specie, percepisce ovunque la stessa cosa; la differenza deve allora essere data dalla diversità dei corpi.

Come noi, gli animali vedono delle cose diverse da quelle che vediamo noi, perché i loro corpi sono differenti dai nostri. Non mi riferisco alle differenze fisiologiche [...], ma agli affetti che singolarizzano ogni tipo di corpo: le sue potenze e le sue debolezze, ciò che mangia, la sua maniera di muoversi, di comunicare, il luogo in cui vive, il suo essere gregario o solitario, timido o fiero...

Eduardo Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*

SOMMARIO

OFFICINA DELLA TEORIA

4 Carlo Salzani
Dal postumano al postanimale
Il postumanesimo e l'*animal turn*

19 Rodrigo Codermatz
La fisionomia dell'animale

30 Francesco Aloe
Antropodecentrare *Il Capitale* di Marx
Dal lavoro astratto al processo di valorizzazione

TERRITORI DELLE PRATICHE

44 Laura Budriesi
Come l'erba per le formiche
Performance di sangue e nuovi paradigmi performativi di coesistenza e conoscenza oltre l'antropocentrismo

59 Carlotta Cossutta
Un marzo transfemminista, una primavera imprevista

TRACCE E ATTRAVERSAMENTI

64 Silvia Zanelli
Per una dinamogenesi affettiva dell'umano, dell'animale e del non-umano

75 Alessandra Galbiati e Luigia Marturano
L'odore delle emozioni. Scene ai margini
BORDER. Creature di confine

81 Davide Majocchi e Rossana Chimenti
L'antispecismo fra favola e realtà

90 Silvia Gelmini
La macellazione degli animali al cinema

NOTE BIOGRAFICHE

Carlo Salzani

Dal postumano al postanimale
Il postumanesimo e l'*animal turn*[1]

L'*animal turn*

Negli ultimi decenni, in ambito accademico, è diventato di moda chiamare – o piuttosto etichettare – ogni nuovo sviluppo nelle scienze umane e sociali come "*turn*", "svolta" o "rivoluzione": dal *theological turn* allo *speculative turn* o all'*empirical turn*, per nominarne solo alcuni. Questa moda è la causa di ciò che Richard Grusing (proprio presentando una di tali svolte) ha definito *turn fatigue*, una «stanchezza […] e diffidenza» nei confronti di forme fin troppo facili e in fin dei conti superficiali di classificare le mode accademiche che alla fine girano a vuoto[2]. Una "svolta" autentica dovrebbe segnare infatti un vero cambio di direzione, uno spostamento, sia qualitativo che quantitativo, dell'attenzione e dell'interesse verso un nuovo paradigma critico. Questo sembra essere il caso del cosiddetto *animal turn*.

A differenza della maggior parte delle altre "svolte", le origini di questa espressione sono note: Philip Armstrong e Laurence Simmons raccontano che fu coniata nel dicembre del 2003 dall'antropologa americana Sarah Franklin, che la usò nel corso di una conversazione che ebbe luogo durante il convegno annuale della *Cultural Studies Association of Australasia*[3]. L'espressione è stata poi resa popolare dalla storica Harriet Ritvo[4] ed è entrata nel gergo accademico per definire una vera e propria marea di pubblicazioni, conferenze, programmi didattici e un rinnovato interesse generale per gli animali non umani e per i loro rapporti con gli umani (e le scienze umane), interesse che mette in discussione molte delle vacche sacre della

1 Una versione inglese di questo saggio è stata pubblicata con il titolo «From Post-Human to Post-Animal: Posthumanism and the "Animal Turn"», in Giovanni Leghissa, Carlo Molinar Min e Carlo Salzani (a cura di), «Limiti e confini del postumano / Limits and Boundaries of the Posthuman», in «Lo sguardo – rivista di filosofia», vol. 17, n. 2, 2017, pp. 97-109.

2 Richard Grusin, «Introduction», in Richard Grusin (a cura di), *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, p. ix.

3 Philip Armstrong e Laurence Simmons, «Bestiary: An Introduction», in L. Simmons e P. Armstrong (a cura di), *Knowing Animals*, Brill, Leiden 2007, p. 1 (nota 1).

4 Harriet Ritvo, «On the Animal Turn», in «Dedalus», vol. 136, n. 4, 2007, pp. 118-122.

tradizione occidentale. L'interesse scientifico e filosofico per gli animali risale, ovviamente, almeno ad Aristotele (o perfino a Pitagora), ma ciò che è cambiato nel dibattito attuale – ed equivale quindi a un'autentica "svolta" – sono i «rapporti tra gli studiosi e la loro materia […] [e] come viene compreso il ruolo degli animali nel passato e nel presente»[5]. Ciò costituisce un cambiamento di *genere*, che «stabilisce un nuovo paradigma di ricerca con le sue precise serie di metodologie e teorie»[6] e il cui significato, secondo Armstrong e Simmons, è comparabile a quello del *linguistic turn* della metà del XX secolo[7].

Un'analisi delle cause storiche, culturali e filosofiche di questa svolta esula dallo scopo di questo saggio[8]. Ciò che qui mi interessa sono piuttosto i legami e le connessioni che tale svolta intrattiene con il più ampio fenomeno culturale della crisi dell'umanismo tradizionale e con il conseguente decentramento dell'"umano", che alla fine del XX secolo si è tradotto filosoficamente e accademicamente nel termine generico di "postumanismo". In un certo senso, l'*animal turn* è una conseguenza diretta di questa crisi, e Cary Wolfe ha ragione ad affermare che «la "questione animale" è parte della più ampia questione del postumanismo»[9]. La crisi dell'umano, scrive Rosi Braidotti, ha aperto un «vuoto ontologico», e questo vuoto è stato «velocemente riempito dall'arrivo di nuove specie»:

> Una volta sfidata la centralità dell'*anthropos*, un certo numero di confini tra l'uomo e *gli altri da sé* cominciano a cadere, con un effetto a cascata che apre prospettive inaspettate. Così se il declino dell'umanesimo inaugura il postumano esortando gli umani sessualizzati e razzializzati a emanciparsi dalla relazione dialettica schiavo-padrone, la crisi dell'*anthropos* spiana la strada all'irruzione delle forze demoniache degli altri naturalizzati. Animali, insetti, piante e ambiente, addirittura pianeta e cosmo nel suo insieme vengono

5 *Ibidem*, p. 119.

6 Helena Pedersen, «Knowledge Production in the "Animal Turn": Multiplying the Image of Thought, Empathy, and Justice», in Erika Andersson Cederholm et al. (a cura di), *Exploring the Animal Turn: Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, Pufendorfinstitutet, Lund 2014, p. 13.

7 P. Armstrong e L. Simmons, «Bestiary: An Introduction», cit., p. 1.

8 La letteratura su questo punto è molto ricca; spiegazioni sintetiche (e quindi necessariamente parziali) si possono trovare in Cary Wolfe, «Introduction», in C. Wolfe (a cura di), *Zoontologies: The Question of the Animal*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, pp. ix-xxiii e in Matthew Calarco, *Zoografie. La questione dell'animale da Heidegger a Derrida*, trad. it. di M. Filippi e F. Trasatti, Mimesis, Milano-Udine 2011. Per una breve panoramica sull'*animal turn* all'interno dell'università, cfr. Jennifer McDonell, «Literary Studies, The Animal Turn, and the Academy», in «Social Alternatives», vol. 32, n. 4, 2013, pp. 6-14.

9 C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, p. xxii.

ora chiamati in gioco[10].

È proprio qui che ha luogo la svolta paradigmatica: se, come nota ancora Wolfe, l'animale ha significato l'Altro represso del soggetto/identità/*logos*/ecc. in tutta la storia della filosofia, e se in certe frange del poststrutturalismo, postmodernismo e degli studi culturali del XX secolo è diventato un veicolo o un sintomo di altre problematiche più umane – quali la razza, il genere, la classe o la nazionalità –, oggi invece esso si afferma di per sé, come questione filosofica e accademica a pieno titolo[11].

D'altro canto, lo stesso postumanismo (o alcune sue varianti) è stato a sua volta influenzato e trasformato dall'*animal turn*, tanto che Pramod Nayar può sostenere che la teoria postumanista ha tratto «ispirazione[,] rigore teorico ma anche la sua impostazione politica» dagli *Animal Studies*[12]: questi non solo hanno fatto sì che il postumanismo sondasse i confini dell'umano e della sua "costruzione", ma l'hanno anche (parzialmente) riorientato verso la questione dell'immanenza, degli *affect*, del corpo, ecc., fornendogli in tal modo un più marcato impulso etico e politico. L'aspetto che più mi preme sottolineare è, quindi, il fatto che il rapporto tra teoria postumanista e *Animal Studies* ha assunto la struttura di una reciproca influenza che ha portato a una maggiore "maturità" di entrambe.

Che la questione animale sia stata fin dall'inizio parte integrante della teoria postumanista, anche se con un accento minore, si evince dall'analisi del pensiero di Donna Haraway. Una rapida occhiata allo sviluppo della sua filosofia contribuisce a farsi un'idea degli effetti trasformativi dell'*animal turn* all'interno del postumanismo. La questione animale era già importante in *Primate Visions*, ad esempio nell'analisi del "sado-umanismo" di Harry Harlow[13], ma è in *Manifesto cyborg* che essa diventa un'asse centrale della proposta rivoluzionaria della filosofa statunitense. Il primo dei tre "cedimenti di confine" che Haraway individua come i tratti portanti dell'epoca postumana è, infatti, quello avvenuto tra umano e animale (gli altri due sono quelli tra organismo e macchina e tra fisico e non fisico):

> Le ultime spiagge di unicità o sono state inquinate o le hanno trasformate in parco giochi: il linguaggio, l'uso di strumenti, il comportamento sociale, gli eventi mentali non stabiliscono più in modo convincente la separazione tra umano e animale. E parecchi non sentono più il bisogno di questa separazione […]. Il cyborg entra nel mito proprio quando si trasgredisce il confine tra umano e animale. Lungi dal segnalare una drastica separazione delle persone dalle altre creature viventi, il cyborg indica, in modo inquietante e piacevole, un saldo accoppiamento. In questo ciclo di scambio matrimoniale, la bestialità ha un nuovo status[14].

Queste affermazioni precedono l'*animal turn* e l'emergere degli *Animal Studies* e hanno senza dubbio influenzato lo sviluppo del pensiero postumanista. In un certo senso, sostiene Nayar, Haraway «riassume in anticipo il progetto postumanista: quello di interrogare i regimi di classificazione […] che consegnano l'animale a una forma di vita inferiore»[15].

Haraway si è, però, progressivamente allontanata da alcune tendenze del postumanismo e poi dal termine stesso. In una celebre intervista del 2006, nonostante riconosca che «ci sono un sacco di cose interessanti che succedono sotto i prefissi post- e trans-», afferma però di aver smesso di usare il termine «postumanismo», che

> viene troppo spesso confiscato dai "beati" che pontificano: «Diventiamo tutti postumani e troviamo il nostro prossimo livello evolutivo teleologico in qualche tipo di tecnopotenziamento transumanista». Per i miei gusti, il postumanismo viene troppo spesso confiscato da questo tipo di discorsi. Certo, ci sono molte persone che si dedicano al pensiero postumanista in modo ben diverso. Il motivo per cui mi dedico alle *companion species* è allontanarmi dal postumanismo[16].

La deriva di certe correnti del postumanismo verso la tecno-utopia (iperumanista) sembra a Haraway «troppo limitata» e «fuorviante»[17]; ciò

10 Rosi Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 73-75.

11 C. Wolfe, «Introduction», in *Zoontologies*, cit., p. x e *Id.*, «Moving Forward, Kicking Back: The Animal Turn», in «Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies», vol. 2, n. 1, 2011, p. 2.

12 Pramod K. Nayar, *Posthumanism*, Polity Press, Cambridge 2014, pp. 79 e sgg.

13 Donna J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York 1989, in particolare pp. 231-243.

14 *Id.*, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, p. 43. Cfr., inoltre, *ibidem*, p. 62: «Nella tradizione occidentale sono esistiti persistenti dualismi e sono stati tutti funzionali alle logiche e alle pratiche del dominio sulle donne, la gente di colore, la natura, i lavoratori, gli animali: del dominio cioè di chiunque fosse costruito come altro, col compito di rispecchiare il sé».

15 P.K. Nayar, *Posthumanism*, cit., p. 82.

16 Nicholas Gane, «When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway», in «Theory, Culture & Society», vol. 23, nn. 7-8, 2006, pp. 137-140. Haraway ripete queste affermazioni in varie opere e interviste, non ultima la recente conversazione con Wolfe intitolata «Companions in Conversation», in D.J. Haraway, *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, pp. 254 e 261.

17 D.J. Haraway in N. Gane, «When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?», cit., p. 140.

l'ha condotta a modificare certe formulazioni del suo pensiero (la *cyborg theory*) per dedicarsi alle *companion species*, ossia a focalizzarsi maggiormente sulla continuità interspecifica umano-animale. In *The Companion Species Manifesto*, Haraway afferma che «alla fine del millennio i cyborg non erano più in grado di compiere il lavoro di un buon cane da pastore per radunare tutte le fila di cui necessita una ricerca critica» e di essere passata a «considerare i cyborg come fratelli minori nella ben più ampia famiglia *queer* delle *companion species*»[18]. Spostare l'attenzione dai cyborg alle *companion species* ha comportato una riconsiderazione dell'intero progetto postumanista, tanto che in *When Species Meet* Haraway afferma: «Non sono postumanista; sono ciò che divento insieme alle *companion species*, chi e cosa confonde e disordina tutte le categorie nei processi di associazione e affiliazione» e opta piuttosto per il termine «non-umanismo»[19].

Per quanto Haraway non possa essere presa a rappresentare il postumanismo *tout court* (trattandosi, per di più, di un termine generico che copre molte correnti di pensiero, spesso in conflitto tra loro[20]), l'evoluzione della sua riflessione è indicativa di uno spostamento d'accento e d'interesse in questo stesso movimento filosofico, uno spostamento che ha puntato l'attenzione su un concetto di postumano che riconosce e sottolinea la propria ineludibile integrazione in un *continuum* di coevoluzione interspecifica[21].

La svolta controlinguistica

Il primo e più celebre marchio di "svolta critica" fu coniato nel 1967 da Richard Rorty con la sua antologia La svolta linguistica[22]. In questa sede, Rorty sottolineava un riorientamento decisivo nell'ambito della filosofia del XX secolo (e delle scienze umane più in generale) indirizzato a una focalizzazione sul linguaggio, che nella seconda metà del secolo portò, assieme al poststrutturalismo e alla decostruzione, a un'enfasi eccessiva sulla "costruzione" linguistica della realtà, esemplificata al meglio dalla più famosa (e forse più fraintesa) tesi di Jacques Derrida: «*Il n'ya pas de hors texte*», non c'è fuori-testo[23].

Secondo Kari Weil, l'*animal turn* contribuisce a quello che lei denomina «*counterlinguistic turn*», una "svolta controlinguistica" avvenuta alla fine del XX secolo, un tentativo per andare oltre questa focalizzazione esclusiva e limitante sul linguaggio e per aprirsi ad approcci diversi alla realtà, all'alterità e all'umanità stessa[24]. Il linguaggio, infatti, è sempre stato il segno distintivo dell'unicità umana, e la sua presunta mancanza ha tradizionalmente marcato l'inferiorità e l'esclusione dell'altro non umano. Il decentramento postumanista dell'"umano" significa pertanto anche un decentramento del linguaggio e della sua esclusività. Gli etologi e gli psicologi animali hanno da tempo dimostrato (fatto alquanto ovvio) che anche gli animali non umani possiedono linguaggi e, a partire dagli anni '60 e '70, alcune forme di linguaggio umano sono state insegnate ad alcuni animali, come nei celebri casi della scimpanzé Washoe, della gorilla Koko, del bonobo Kanzi e del pappagallo cenerino Alex[25]. Il punto, tuttavia, non è insegnare il linguaggio *umano* agli animali non umani, cosa che semplicemente ripristina il modello umanista e la centralità del linguaggio; come ha scritto Derrida,

> non si tratta di "rendere la parola" agli animali, ma forse di accedere a un pensiero, per quanto chimerico e fantasioso, che pensa l'assenza del nome o della parola in maniera diversa da quella di una privazione[26].

18 *Id.*, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003, pp. 4 e 11.

19 *Id.*, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, pp. 19 e 92. Per inciso, si può notare che anche altri pensatori sono passati dal "postumanismo" al "non-umanismo", non solo per gli accenti tecno-utopistici di tanto postumanismo, ma anche perché il termine stesso, con la sua enfasi sullo sviluppo storico (il "post-"), conserva in ultima istanza una *forma* teleologica che è ancora troppo umanista; cfr., ad es, R. Grusin, «Introduction», in *The Nonhuman Turn*, cit., pp. ix-x.

20 Per una presentazione succinta (ancorché parziale) delle varie correnti postumaniste, cfr. Francesca Ferrando, «Postumanesimo, Transumanesimo, Antiumanesimo, Metaumanesimo e Nuovo Materialismo: Relazioni e Differenze», in G. Leghissa, C. Molinar Min e C. Salzani (a cura di), «Limiti e confini del postumano / Limits and Boundaries of the Posthuman», cit., pp. 51-61.

21 Contestabile è anche la rappresentatività di Haraway nell'ambito degli *Animal Studies*: molte delle sue recenti posizioni su, tra le altre cose, l'addestramento dei cani, la disciplina e la sperimentazione animale sono state fortemente criticate; si veda, ad es., Zipporah Weisberg, *Le promesse disattese dei mostri*, in Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), *Nell'albergo di Adamo. Gli animali, la questione animale e la filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 173-212.

22 Cfr. Richard Rorty (a cura di), *La svolta linguistica*, trad. it. di S. Velotti, Garzanti, Milano 1994. L'espressione *linguistic turn* fu però introdotta per la prima volta da Gustav Bergmann, «Strawson's Ontology», in «The Journal of Philosophy», vol. 57, n. 19, 1960, pp. 601-622.

23 Jacques Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. di R. Balzarotti *et al.*, Jaca Book, Milano 1969, pp. 219-220.

24 Kari Weil, «A Report on the Animal Turn», in «Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies», vol. 21, n. 2, 2010, p. 12.

25 Cf. R. Allen Gardner, Beatrix T. Gardner e Thomas E. Van Cantfort (a cura di), *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, SUNY Press, New York 1989; Francine Patterson e Eugene Linden, *The Education of Koko*, Henry Holt & Co, New York 1981; Sue Savage-Rumbaugh e Roger Lewin, *Kanzi: The Ape at the Brink of the Human Mind*, Wiley, Hoboken 1994; Irene Pepperberg, *Parla con Alex. Una storia di scienza e amicizia*, trad. it. di I. Katerinov, Rizzoli, Milano 2008.

26 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, p. 90.

Il punto, quindi, è non fermarsi al linguaggio: se la svolta linguistica insisteva sul fatto che non abbiamo alcun accesso immediato e non-mediato all'esperienza e che tutte le nostre rappresentazioni sono linguisticamente determinate, la svolta controlinguistica risponde invece a un desiderio di evadere da quella che Fredric Jameson ha chiamato «la prigione del linguaggio»[27], di accettare altre forme di essere, di vivere e di conoscere, di ascoltare e prestare attenzione a «ciò che potrebbe non essere possibile dire»[28]. Tutto questo discende ovviamente dalla crisi generale dell'umanismo e, in special modo, dalle critiche femminista e postcoloniale; l'*animal turn* ha tuttavia accentuato tali critiche, estendendole all'ambito del non umano. La svolta verso l'animale porta in primo piano la necessità di aggirare il linguaggio, di uscire dalla gabbia della rappresentazione per poter comprendere l'animale (e l'animalità umana), di andare oltre l'"umano" per come è stato definito dalla tradizione occidentale.

Per Weil, ciò significa anche un (relativo) voltare le spalle alla decostruzione, o almeno alle sue frange più ortodosse. La decostruzione, in special modo quella dell'ultimo Derrida, ha svolto un ruolo decisivo nel rivelare i falsi fondamenti dei concetti di "umano" e "animale" e della loro opposizione binaria. Tuttavia, secondo Weil, essa rimane prigioniera della gabbia della rappresentazione e dell'impossibilità di un autentico impegno etico-politico[29]. Per la svolta controliguistica il riferimento filosofico principale diventa così l'opera di Deleuze, con il suo insistere sull'immanenza, gli "affetti" e la corporeità.

La svolta controlinguistica si sviluppa anche a partire dal "ritorno al corpo" che ha segnato tante ricerche letterarie, storiche e filosofiche degli ultimi decenni – un riorientamento verso la corporeità e la materialità dimenticate o ripudiate dalla maggior parte della storia della filosofia occidentale[30]. Ancora una volta le origini di questo fenomeno si trovano nelle critiche femminista e postcoloniale (l'"altro" femminile e coloniale era tradizionalmente ridotto al suo corpo) e, di nuovo, esso andrà a influire gli *Animal Studies*. Nell'etica animale la discussione filosofica si è tradizionalmente imperniata su approcci razionalistici, come quello utilitarista e quello dei diritti animali, che rimangono essenzialmente

27 Fredric Jameson, *La prigione del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, trad. it. di G. Franci, Cappelli, Bologna 1982.

28 K. Weil, *A Report on the Animal Turn*, cit., p. 4.

29 *Ibidem*, p. 13.

30 Non è possibile fornire riferimenti esaustivi per un fenomeno così esteso, ma una interessante panoramica storico-filosofica può essere trovata in Carol Collier, *Recovering the Body: A Philosophical Story*, University of Ottawa Press, Ottawa 2013.

umanisti e antropocentrici. Il ritorno al corpo, segnato anche da eventi cruciali come la pubblicazione di *La vita degli animali* di J.M. Coetzee, ha contribuito a riorientare il dibattito verso quello che Anat Pick chiama «pensiero creaturale»[31]. Il corpo, la *creaturalità*, con la sua vulnerabilità, esposizione e fragilità, non solo costituisce la materialità condivisa che rivela la comunanza tra animali umani e non umani, ma diventa anche il veicolo di una nuova comprensione, di una nuova etica e di una nuova politica.

Per la teoria postumanista ciò comporta una riconsiderazione e, infine, una sconfessione delle fin troppo comuni (e fin troppo umaniste) fantasie di incorporeità e autonomia che caratterizzano perfino un pensiero altrimenti sobrio come quello di Katherine Hayles (per non parlare delle fantasticherie transumaniste che culminano nel *mind uploading*[32]). Wolfe chiama in causa Hayles (come esempio di una tendenza diffusa) proprio poiché include la materialità del corpo tra le qualità del soggetto liberale umanista che devono essere decostruite, ma anche per la sua insistenza su una trascendenza postumanista e incorporea che «privilegia pattern informativi rispetto a istanze materiali, cosicché l'incarnazione in un substrato biologico è vista come un accidente della storia piuttosto che come un'ineluttabilità della vita»[33]. La versione del postumanismo sostenuta da Wolfe insiste invece su «corporalità, integrazione e materialità»: non è postumana nel senso di venire *dopo* che la corporeità umana è stata trascesa; anzi, si potrebbe perfino affermare che venga *prima* dell'umano, nella misura in cui nomina la corporeità e l'integrazione dell'umano all'interno di un ben più vasto *continuum* biologico-tecnologico[34]. La posizione di Wolfe esplicita il debito di certo postumanismo nei confronti dell'*animal turn*: è anche grazie a un'apertura teorica verso l'animale non umano che il tradizionale dualismo cartesiano corpo-mente, incentrato sul linguaggio e completamente disincarnato, è stato abbandonato in favore di una riconsiderazione della materialità del corpo e delle sue affezioni.

Un concetto del vocabolario deleuziano/guattariano sembra calzare alla perfezione questo ritorno controlinguistico e controrappresentativo

31 Anat Pick, *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2011, p. 7; cfr., inoltre, John Maxwell Coetzee, *La vita degli animali*, trad. it. di F. Cavagnoli e G. Arduini, Adelphi, Milano 2003.

32 Cfr, ad es., http://www.minduploading.org.

33 Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago 1999, p. 2.

34 C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, cit., pp. xv-xvi e 120.

al corpo: *affect*. Il dibattito filosofico che si è creato attorno a questo concetto, a partire dalla prima decade del nuovo secolo, ha prodotto una nuova "svolta" critica, il cosiddetto *affective turn*[35], che ha dato un'ulteriore spinta al dibattito postumanista. In *Mille piani*, Deleuze e Guattari sviluppano questo concetto spinoziano per decostruire i concetti tradizionali di "corpo" e "identità" come un tutto autosufficiente, autocentrato e autonomo e, soprattutto, ne fanno un corollario della loro teoria del "divenire", in particolare, del "divenire animale"[36]. Sostituendo il soggetto liberale umanista con affetti, intensità e flussi di movimento, Deleuze e Guattari aprono la via a un concetto di esperienza e di vita che eccede i limiti e le possibilità di spiegazione del linguaggio. Non solo l'"affetto" non è riducibile a significati linguistici, simbolici o concettuali, ma è sempre in funzione di rapporti e intensità che si muovono tra corpi, siano questi umani o non umani. L'"affettività" decostruisce il soggetto liberale umanista sottolineando la natura somatica e corporea dell'esperienza e dissolvendo i confini che dividono gli animali umani dai non umani e perfino dagli oggetti inanimati[37].

Vi sono stati ulteriori sviluppi in filosofia che hanno approfondito la svolta controlinguistica, dalla teoria *actor-network* al nuovo materialismo, dal realismo speculativo alla *Object Oriented Ontology*. Questi approcci teorici divergono e discordano su molti punti, ma tutti contribuiscono a un allontanamento da riflessioni ancora troppo umaniste ed esclusivamente incentrate sul linguaggio. Insieme a questi sviluppi, l'*animal turn* ha permesso al dibattito postumanista di adottare un'enfasi sull'immanenza, sulla materialità e sulla creaturalità, comportando immediatamente anche un'enfasi etica, in grado di condurre a una nuova e ulteriore "svolta".

35 Cfr., ad es., Patricia Ticineto Clough e Jean Halley (a cura di), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham 2007 e Paul Hoggett e Simon Thompson (a cura di), *Politics and the Emotions: The Affective Turn in Contemporary Political Studies*, London 2012.

36 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2003, specialmente pp. 335-437. Per quanto ampiamente utilizzato sia negli *Animal Studies* sia nella letteratura postumanista, il concetto di "divenire animale" è stato anche duramente criticato: ad es., Haraway attacca Deleuze e Guattari perché «se ne fottono completamente degli animali – le creature sono solo una scusa per il loro progetto antiedipico» (D.J. Haraway in N. Gane, «When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?», cit., p. 143). Più in generale, per quanto rovesci completamente le gerarchie metafisiche, il concetto di "divenire animale" conserva e riproduce tutte le caratteristiche che la tradizione occidentale ha sempre attribuito all'"Animale" e, perciò, rimane pienamente al suo interno.

37 Per un'utile panoramica sull'*Affect Theory* in filosofia, cfr., ad es., Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Harvard University Press, Cambridge 2008 e Melissa Gregg e Gregory J. Seigworth (a cura di), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham 2010.

La svolta etica

Weil suggerisce che l'«impegno [controlinguistico] a prestare attenzione all'ineffabile è in sé un atto etico»[38]. Volgersi al corpo e ai suoi "affetti", alla sua materialità e alla sua esposizione, comporta una pressante carica etica – le esigenze morali della corporeità – la quale, aggirando il linguaggio e i suoi corollari umanistici, conduce verso nuove modalità di risposta e nuove forme di responsabilità. L'etica, di fatto, è certamente un ambito a cui l'*animal turn* ha ampiamente contribuito nell'ambito del dibattito postumanista, tanto che è possibile parlare di una "svolta etica" del postumanismo, svolta che va aggiunta alle altre numerose "svolte etiche" che, negli ultimi decenni, hanno influenzato le discipline più disparate delle scienze umane e sociali. Ovviamente, ciascuna delle diverse correnti dell'universo postumanista prevede un suo progetto etico-politico; l'*animal turn* ha comunque favorito lo sviluppo di ulteriore enfasi sull'etica e ha contribuito a fare chiarezza sui termini del dibattito etico e a ridefinirli, conferendo nuovi significati a concetti come soggettività, alterità, *agency*, ecc.

La traiettoria di Haraway dal cyborg alle *companion species* può di nuovo essere considerata una sorta di indicatore, dal momento che il suo *Companion Species Manifesto* si apre proprio con un impegno (ancor più) marcato a favore del «significato dell'alterità»[39]: un rinnovato accento su un'etica interspecifica è parte delle ragioni per cui Haraway è passata a interessarsi delle *companion species* (per quanto problematica e discutibile possa essere la sua posizione etica). L'enfasi sulla tecnologia, infatti, ha sminuito la componente etica della rivoluzione postumanista. Le varie forme di tecno-utopia postumanista sono eticamente conservatrici, se non palesemente *naïf*: raramente si avventurano oltre i limiti degli schemi etici tradizionali – e tradizionalmente umanisti – sposando, di norma, un determinismo scientifico semplicistico, secondo il quale il progresso tecnologico costituirebbe la soluzione a tutti i problemi, inclusi quelli etici. Eppure, il postumanismo possiede *in quanto tale* un potenziale rivoluzionario, nella misura in cui considera *come proprio fondamento* la decostruzione e la ridefinizione del "soggetto" e dell'"altro" o, per usare una terminologia più specifica, dell'"agente morale" e del "paziente morale". Il decentramento dell'"umano" corrisponde a una messa in questione dell'etica umanista, del chi (o del cosa) conti come soggetto/

38 K. Weil, *A Report on the Animal Turn*, cit., p. 13.

39 D.J. Haraway, *The Companion Species Manifesto*, cit., p. 3.

agente morale e come altro/paziente morale e di quali siano i doveri e le responsabilità nei confronti dell'alterità. Confondendo e "corrompendo" il soggetto umanista tradizionale, il postumanismo ha aperto la strada a una radicale riconsiderazione dell'etica.

A questo fertile terreno l'*animal turn* ha contribuito sia attraverso un allargamento della categoria di "soggettività" sia tramite una radicalizzazione del concetto di "alterità". Fin da subito l'etica animale ha messo in questione l'esclusività della soggettività umana e si è battuta per un'estensione della categoria di "soggetto" ad alcuni gruppi di animali non umani. Il focalizzarsi sugli animali non umani ha infranto i limiti umanisti dell'alterità e della considerazione etica. Se, come sostiene Weil, un'autentica etica postumana (o postumanista) dovrebbe occuparsi di un «altro inconoscibile o "incalcolabile"»[40], allora dovrebbe occuparsi degli animali non umani; questo perché, aggiungerebbe Derrida, l'animale rappresenta l'«alterità assoluta»[41], ciò che è veramente incalcolabile e imperscrutabile e che svela, in tal modo, l'inesorabile aporia al centro della conoscenza e dell'azione umane. Questa riconfigurazione delle categorie etiche fondamentali non è solamente un allargamento quantitativo, ma comporta e richiede un cambiamento *qualitativo* dei termini e delle modalità del dibattito etico. E questa è forse la sfida più ardua per un pensiero realmente postumanista.

L'etica investiga, sistematizza e regola le condotte *umane* e non può perciò sfuggire a una qualche forma di antropocentrismo. La sfida di un'etica postumanista sta pertanto nell'accettare e gestire tali limiti inevitabili. Esaminiamo un esempio concreto. Nella sua analisi del "postantropocentrismo" e della "vita oltre la specie", Braidotti sottolinea il contributo positivo a una teoria postumanista della soggettività offerto dall'enfasi sull'"empatia": basandosi sugli scritti del primatologo ed etologo Frans de Waal[42], Braidotti nota che questa enfasi «permette la riappropriazione della comunicazione come strumento dell'evoluzione […], identifica nelle emozioni, piuttosto che nella ragione, la chiave di volta della coscienza […] e considera i valori morali alla stregua di qualità innate»[43]. Ciò conferma la tesi di una continuità etica (almeno) tra umani e primati superiori

40 K. Weil, *A Report on the Animal Turn*, cit., p. 14.

41 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 47.

42 Braidotti cita in particolare *Naturalmente buoni. Il bene e il male nell'uomo e in altri animali*, trad. it. di L. Montixi Comoglio, Garzanti, Milano 2001; *Primati e filosofi. Evoluzione e moralità*, trad. it. di F. Conte, Garzanti, Milano 2008; e *L'età dell'empatia. Lezioni dalla natura per una società più solidale*, trad. it. di M. Pappalardo, Garzanti, Milano 2011.

43 R. Braidotti, *Il postumano*, cit., p. 86.

e, dunque, la necessità di un'etica più inclusiva e postantropocentrica. In definitiva, però, questo egualitarismo di specie finisce per ripristinare acriticamente l'umanismo e i suoi valori: se «sostenere il legame vitale tra gli esseri umani e le altre specie è non solo necessario ma anche utile», antropomorfizzare gli animali in modo da estendere anche a loro il principio di uguaglianza morale e legale conferma la distinzione binaria umano/animale e nega completamente la specificità degli animali[44]. E tuttavia, può un'etica postantropocentrica e postumanista funzionare al di fuori di alcune forme di empatia?

Di recente l'antropomorfismo ha subito una sostanziale rivalutazione nell'ambito dell'etica animale. Già negli anni '70 John Berger aveva notato che, fino al XIX secolo, «l'antropomorfismo era parte integrante del rapporto tra uomo e animale ed era un'espressione della loro prossimità. Esso era la rimanenza dell'uso ininterrotto della metafora animale»[45]. È solo dopo la rivoluzione scientifica e lo studio "scientifico" degli animali (e la loro concomitante scomparsa dalla vita di tutti i giorni) che l'antropomorfismo è diventato "non scientifico" e *naïf*. L'attuale svolta etica degli *Animal Studies* lo considera (rinominandolo "antropomorfismo critico") «non solo come un problema ma anche come un potenziale strumento critico, potenzialmente produttivo», nel senso che permette al soggetto di essere "toccato" dall'altro non umano in modi immaginativi ed emotivi, che complicano e arricchiscono il dibattito etico[46]. Un'etica postumanista deve superare i limiti della fin troppo razionalista etica tradizionale e aprirsi non solo a nuove forme di soggettività e alterità, ma anche a nuove vie e modalità di relazione e azione[47].

Quanto detto mostra come il compito di oltrepassare l'umanismo e i suoi limiti richieda un'attenzione costante e un continuo riesame dei termini e delle modalità di impegno, a meno che non ci si voglia adagiare su facili conquiste che finiscono sempre per rimanere umane, troppo umane.

44 *Ibidem*, p. 87.

45 John Berger, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 32.

46 K. Weil, *A Report on the Animal Turn*, cit., pp. 15-16.

47 Sull'"antropomorpfismo critico" cfr., ad es., per Lorraine Datson e Gregg Mitman (a cura di), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, Columbia University Press, New York 2005; le voci «Anthropomorphism» (di Alexandra C. Horowitz) e «Anthropomorphism: Critical Anthropomorphism» (di Gordon M. Burghardt), in Mark Bekoff (a cura di), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, Greenwood Press, Westport 2009, vol. 1, rispettivamente pp. 68-73 e 73-74; e Fredrik Karlsson, «Critical Anthropomorphism and Animal Ethics», in «Journal of Agricultural and Environmental Ethics», vol. 25, n. 5, 2012, pp. 707-720.

L'animale postumano

La questione bifronte dell'antropomorfismo illustra chiaramente uno dei limiti strutturali di qualsiasi proposta postumanista: un persistente (e forse inevitabile) (cripto)umanismo che si cela dietro o sotto la facciata di un autentico superamento. Gran parte del progetto postumanista – e in particolare le sue frange tecno-utopistiche – non è in grado (o non è disposto) a disfarsi dei suoi residui umanisti o antropocentrici. L'*animal turn* ha certamente contribuito allo sviluppo del pensiero postumanista, in opposizione ad alcune delle sue più inveterate resistenze umaniste e verso un impegno più materialista, corporale e antispecista, tanto che è possibile sostenere che, con l'*animal turn*, il postumanismo sia entrato in una nuova fase. Allo stesso tempo, tuttavia, gli *Animal Studies* sono stati a loro volta fortemente modificati dall'incontro con il postumanismo: un'attenzione anti-antropocentrica verso gli animali, infatti, non comporta necessariamente un superamento dell'umanismo; al contrario, le tradizionali scuole di pensiero che sostengono il benessere/la protezione/la liberazione animale sono sfacciatamente umaniste, di modo che, per gli *Animal Studies*, l'incontro con il postumanismo ha significato, per così dire, una sorta di «raggiungimento della maggiore età»[48].

Sia l'utilitarismo di Peter Singer che la teoria dei diritti animali di Tom Regan – le due principali filosofie che, tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, hanno ridefinito e dato nuovo impulso al moderno movimento per la liberazione animale – non propongono, di fatto, che un allargamento profondamente umanista della comunità morale, laddove i criteri di inclusione ed esclusione rimangono quelli della stessa tradizione che intendono superare[49]. Queste filosofie sono ancora fondate sul concetto tradizionale e umanista di soggettività – che si costruisce proprio mediante l'esclusione dell'animale. Pertanto riproducono necessariamente la medesima struttura di esclusione, violenza e sacrificio che ha caratterizzato l'umanismo, concedendo privilegi ad alcuni gruppi ed escludendone altri, come risulta evidente dal *Progetto Grande Scimmia* di Peter Singer e Paola Cavalieri[50]. Come già sottolineato, l'etica animale ha ancora moltissimo lavoro davanti a sé per potersi liberare da una tradizione millenaria e gli *Animal Studies* dovranno prestare attenzione a non ridursi semplicemente a un'ennesima estensione dei tradizionali (e umanisti) progetti di emancipazione[51]. Il postumanismo ha offerto ai movimenti di liberazione animale la consapevolezza dei limiti di questi approcci e della necessità di un autentico superamento del paradigma umanista, di un nuovo approccio teorico e metodologico e di un nuovo progetto di emancipazione.

Un autentico riorientamento postumanista degli *Animal Studies* e, più in generale, della questione animale, comporterebbe una completa trasformazione, della quale ciò che vediamo oggi potrebbe rappresentare solo l'albore. A questo proposito, Weil sottolinea un punto importante: «Dalla prospettiva della teoria è possibile che gli *Animal Studies* siano emersi solo un attimo prima che la loro esistenza diventi obsoleta. Proprio come "*women*" in *Women's Studies*, l'"*animal*" degli *Animal Studies* deve essere posto *sous rature*, barrato»[52]. E questo perché l'"animale" rappresenta una costruzione interamente umanista, un termine negativo e oppositivo, funzionale alla definizione dell'"umano" (o dell'"Uomo"). «L'animale non esiste», scrive Felice Cimatti, è un'invenzione, la somma di ciò che non riconosciamo come umano, il negativo fotografico della definizione dell'umano e, in quanto tale, è solo una *parola*[53]. È proprio per questo che Derrida ha coniato il neologismo *animot*, un sostantivo collettivo al singolare, astratto e immaginario, e nient'altro che un *mot*, una parola[54]. Un autentico animale postumano o postumanista sarebbe perciò un *postanimale*, un superamento dell'animale stesso nella disattivazione della disgiunzione binaria metafisica che lo oppone all'umano. In questa disattivazione entrambi i termini verrebbero posti *sous rature*, facendo spazio a qualcos'altro, a qualcosa di veramente libero dalla logica escludente dell'umanismo.

Nayar sembra accennare a qualcosa di simile quando conclude il suo studio definendo il postumanismo un «cosmopolitismo di specie»: per quanto il suo vocabolario rimanga fin troppo tradizionale, Nayar riesce tuttavia a far cenno in direzione di un nuovo paesaggio, nel quale la disattivazione dei binarismi metafisici fa spazio a soggettività che sono «*sempre già nodi e intersezioni lungo un continuum, con caratteristiche, geni e comportamenti pienamente mutuati*»[55]. Il panorama filosofico attuale è ricco di nuovi progetti ontologici, etici e politici che convergono tutti verso

48 K. Weil, *A Report on the Animal Turn*, cit., p. 3.

49 Cfr. Peter Singer, *Liberazione animale*, trad. it. di E. Ferreri, Il Saggiatore, Milano 2015 (prima edizione: 1975); e Tom Regan, *I diritti animali*, trad. it. di R. Rini, Garzanti, Milano 1990 (prima edizione: 1983).

50 Peter Singer e Paola Cavalieri (a cura di), *Il Progetto Grande Scimmia. Eguaglianza oltre i confini della specie umana*, trad. it. di S. Bigi e A. Bosco, Theoria, Roma-Napoli 1994.

51 Cfr. C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, cit., pp. 99-126.

52 K. Weil, *A Report on the Animal Turn*, cit., p. 19.

53 Felice Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. viii-xi.

54 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., pp. 88 sgg.

55 P. Nayar, *Posthumanism*, cit., p. 152, corsivo nell'originale.

il punto di fuga di un orizzonte "dopo l'Uomo"; in particolare, l'attenzione filosofico-politica per la vita (che sia *zoe* o *bios*) già trascende i vincoli di quella che Giorgio Agamben ha chiamato la «macchina antropologica» dell'Occidente[56] e ci colloca in un punto di non ritorno. Come scrive Roberto Esposito,

> siamo a una soglia oltre la quale ciò che si è chiamato "uomo" entra in un rapporto diverso con la propria specie. Oltre la quale, anzi, la stessa specie diventa l'oggetto – e il soggetto – di una biopolitica potenzialmente differente da quella che conosciamo perché relativa non solo alla vita umana, ma anche al suo fuori, al suo altro, al suo dopo[57].

A questa soglia, laddove il postumanesimo incontra l'*animal turn*, possiamo scommettere con Foucault che l'animale, insieme all'"uomo", sarà cancellato, «come sull'orlo del mare un volto di sabbia»[58].

56 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

57 Roberto Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 114. Il vocabolario *zoe/bios* è stato ampiamente adottato nel dibattito postumanista, da Braidotti a Nayar e Wolfe. Su *Animal Studies* e biopolitica si veda C. Wolfe, *Davanti alla legge. Umani e altri animali nella biopolitica*, trad. it. di Cristina Iuli, Mimesis, Milano-Udine 2018; cfr. anche Brian Massumi, *What Animals Teach Us About Politics*, Duke University Press, Durham 2014.

58 Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1996, p. 414.

Rodrigo Codermatz

La fisionomia dell'animale

> Ma vetro e linee non dovranno essere
> il mezzo per conservare il nostro saldo sostanziale amore[1]
> (John Donne)

> Alla finestra dalla quale io guardo il paesaggio, una mosca viene a sbattere ripetutamente. Prima che io nomini questa cosa "finestra", essa è la stessa identica "cosa" per me e per quella mosca che va a sbatterci. Nel fatto che io possa chiamare una cosa del mondo in cui vivo "finestra", o che io possa vederla come "finestra", risiede una differenza decisiva. La cosa detta "finestra" non è un oggetto qualsiasi, e non è la stessa cosa rispetto alla finestra che la mosca impazzita incontra. Nel vederla e nel chiamarla così, questa cosa si colloca in una catena di associazioni di significati complessi nel mio mondo vitale, che è completamente diverso dal mondo in cui vive la mosca […]. Quando si è cominciato ad usare la parola "finestra", anche sul piano della coscienza è avvenuta una separazione dal "fatto" (di essere finestra), e la parola ha cominciato a camminare con le proprie gambe. Si è dimenticato il significato che lega l'evento all'atto vitale dell'essere umano, ed in questo stato la parola ha cominciato a scorrazzare liberamente come denominazione di cosa sulla superficie della coscienza. Il risultato è che si è prodotta l'illusione che la cosa, oggettivata dalla parola "finestra", possa esistere senza alcuna relazione con la lingua[2].

La finestra è irruzione lacerante della presa manipolante sul mondo nella comunanza dell'evento-fatto-carne, per cui si ha il rimbalzo e il mancato incontro con l'altro animale. È il silenzio perplesso per cui Kimura scrisse «sono tante le cose la cui esistenza si nota solo dal momento della loro scomparsa»[3].

1 John Donne, *Un commiato: del mio nome nella finestra*, *XI*, in *Poesie*, trad. it. di A. Serpieri e S. Bigliazzi, Rizzoli, Milano 2014, p. 219.

2 Bin Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, trad. it. di L. Capponcelli, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2013, p. 30.

3 *Ibidem*.

E chi è la mosca se non lo scarto gnoseologico di un mio percepito, parola, noesi di noesi, metanoesi, *differance*, lo spontaneo, indeterminato e originario fondo di materialità teorizzato da Viktor Weizsächer per cui «un bambino nasce, una vita si spegne, un uccello spicca il volo o si fionda sulla sua preda, un uomo si sveglia o si ammala»[4]. È la realtà (*koto*), il primo soggetto come principio che funge da base all'incontro costante tra organismo e ambiente, *carne* come intersoggettività e incontro, il per-sé che prende tempo e porta significato (*ba*), memoria viscerale, *Ding*, *Sache*, *Ereignis*, *Verhältnis*, *Grund*, emorragia sartriana su cui danza il nottambulo di Blankenburg[5].

La finestra innesca la de-carnificazione[6] attraverso un processo di scrittura, o di trascrizione, che sfregia l'intersoggettività mondana, rifrangendola, scomponendola, stuprandola, sfigurandola: è qui che s'interrompe ogni discorso *tra* la carne, è qui che «nascono teorie, teologie che fanno camminare da sole le parole e la logica»[7]. Come nel commiato di John Donne dove l'amante incide il proprio nome sul vetro della finestra, la scomposizione dell'evento e dell'incontro nel *cosa-del-fatto* con la mosca diviene nome, atto magico, segno talismanico dotato di un potere magico, puro grafema che rappresenta – dice il poeta – la sua anatomia in disfacimento, il suo scheletro:

> Oppure pensa che questo stracciato ossuto nome sia
> la mia rovinosa anatomia[8]

e

> Quando la tua mano sconsiderata
> spalancherà questa finestra col mio tremante nome
> […]
> pensa allora vivo questo nome[9].

4 *Ibidem*, p. 26.

5 Wolfgang Blankenburg, *La perdita dell'evidenza naturale*, trad. it. di F. M. Ferro, Cortina Editore, Milano 1998, p. 51.

6 Cfr. Rodrigo Codermatz, «La de-carnificazione dell'animale», in «Liberazioni», n. 33, Estate 2018, pp. 17-27.

7 B. Kimura, *Tra*, in *Poesie*, cit., p. 130.

8 J. Donne, *Commiato*, *IV*, in *Poesie*, cit., p. 215.

9 *Id.*, *Commiato*, *VIII*, in *Poesie*, cit., p. 219.

La scrittura come secondo soggetto, l'amante presente nel nome inciso sul vetro della finestra e la mosca inscritta nel suo sbatterci contro, abbandonano la carne come anatomia e diventano *fisionomia*: l'animale perde la pelle che lo contiene, che lo assembla e si disperde, ci investe come nube del quantitativo, inondazione di essenze e di proprietà essenziali: è la disarticolazione della coerenza percettiva dell'animale in carne e ossa che, per rifrazione spettrale, si scompone e, moltiplicandosi all'infinito, paradossalmente subisce un processo di atrofizzazione per cui tutti i diversi livelli di significazione e i suoi significanti hanno ormai la stessa faccia, quella di una vita inospitale (che non può ospitare/essere ospitata).

Queste essenze, queste proprietà essenziali che fanno della mosca uno sciame assordante che mi investe e mi colpisce non sono che gli aspetti fisici del significato che si trasformano in significante, in una catena di significanti per cui la mosca diviene un dittero, la capitale della Russia, il Cremlino, le parate militari, i funerali di Breznev che da ragazzino seguii alla televisione, quel vecchio motivo popolare russo di Solov'ëv-Sedoj, *Podmoskovnye večĕra*[10], il film di David Cronenberg[11], una scena del film *Amityville horror*[12], una poesia di Eugenio Montale[13], la mosca che mi ronza attorno da un'ora, lontani ricordi del passato come quelle mosche di gomma chiuse nelle zollette di zucchero che una volta si vendevano per carnevale, l'*Ettore Fieramosca*, *La Battaglia di Benevento*, *Beatrice Cenci*, la biblioteca della zia Maria, il romanzo storico italiano, l'esame di letteratura italiana... Quanta strada ha fatto quella povera mosca che, in realtà, continua a sbattere contro la finestra: proprio come nell'esperimento del dottor K.[14] l'abbiamo disintegrata e ricomposta in un mostro metà dittero e metà uomo.

Il mostro è frutto e risultato del processo associativo che si innesca nella nostra coscienza in senso lato, secondo le già note dinamiche del processo primario freudiano, e aderisce all'essenza, al singolo percetto. Noi "accogliamo" l'essenza e la rielaboriamo, ma questa accoglienza non è il volto di Lévinas perché, in quanto fisionomia, non accoglie il totalmente Altro che laggiù continua a sbattere contro la finestra; questa accoglienza è invece falso riconoscimento, un confondere un volto per l'altro. La mosca, trascritta attraverso la finestra che innesca la differenza, attiva in noi

10 Canzone popolare russa di Vasilij Solov'ëv-Sedoj e Michail Matusovskij del 1955 nota in Italia con il titolo *Le notti di Mosca* o *Mezzanotte a Mosca*.

11 David Cronenberg, *La mosca*, USA 1986.

12 Stuart Rosenberg, *Amityville Horror*, USA 1979.

13 Eugenio Montale, *Caro piccolo insetto*, in *Satura*, Mondadori, Milano 1971, p. 17.

14 Kurt Neumann, *The Fly*, USA 1958.

immagini, convinzioni e sensazioni, linee interpretative rese salienti da quello a cui darei il nome di *micronucleo paratassico*, ossia la nostra struttura fisiologico-cognitiva che ha la funzione di renderci emotivamente sicuri entro il nostro ambiente, la nostra società, la nostra cultura. Una sorta di censura che disattenziona, o distorce, gli elementi di conflitto nel nostro incontro col mondo, riattivando molto spesso le procedure, le situazioni e i contenuti dei suoi primi giorni: l'infanzia.

È da questo nucleo cognitivo che si costituisce la *langue* nella connotazione saussereiana di complesso delle associazioni reificate dal consenso collettivo poiché, in pratica, attraverso questo dispositivo, non facciamo che riprodurre la società e la cultura. La *langue* come linguaggio sintonizzato con la cultura si configura, quindi, come vera e propria *esecuzione* dell'animale sul piano noematico, interpretando il termine *esecuzione* nel suo doppio significato di *uccisione* e di *riproduzione*, nel senso per cui, per riprendere un'immagine di Kimura, si parla di un'esecuzione musicale dove la noesi si trasforma in noemata e si attua la differenza e il riconoscimento fisionomico.

La mosca precipitata nella nostra coscienza subisce la rielaborazione e la deformazione primaria o, per usare una terminologia cara a Matte Blanco, bi-logico-simmetrica; innanzitutto si riveste di immagini e contenuti personalmente e culturalmente più salienti (più frequenti, più recenti, più adattivi), poi viene distorta dimensionalmente, quantitativamente (principio di generalizzazione, cardinalità di resa maggiore e Aleph come rimando all'infinito), temporalmente e spazialmente, sottoposta cioè a compressione. La compressione può essere di tipo verticale, lungo l'asse paradigmatico – come nell'ellissi kraepeliniana o nella *Verdichtung* (condensazione) freudiana – e in questo caso si forma la metafora, dove la classe entra nell'elemento, o di tipo orizzontale, lungo l'asse sintagmatico, come nella *Verschiebung* (spostamento) freudiana, e in questo caso dà luogo alla metonimia, la sovrapposizione tra elementi e le loro verticalità. Proprio come succede nel sogno, in cui il reale e percepito gocciolio di un lavandino o lo stimolo a orinare diventano un caffè di Parigi – che però non è Parigi ma sembra piuttosto Trieste assieme allo zio morto e sua moglie che invece è una bambina –, anche la povera mosca laggiù subisce la stessa distorsione, la stessa alienazione e, in quanto sostituzione della realtà esterna con quella psichica, diviene interpretazione letteraria della metafora. In questo processo di ricomposizione onirico-cognitiva regnano la *simassi* (condensazione+spostamento), l'assenza di contraddizione e di negazione (Parigi/Trieste, moglie/bambina, vivo/morto), l'omissione di articolazioni intermedie (ellissi), i salti semantici (iperbati), le contiguità improprie (zeugma) e la sineddoche, intesa non solo come movimento univoco della *pars pro toto*, come nel simbolismo di Silvano Arieti[15], ma anche come movimento a doppio senso che include anche il tutto per la parte.

La mosca mi è restituita come qualcosa che non sbatte più contro la finestra, ma contro la mia storia, i miei ricordi, caricandosi di significato che non le appartiene, ma che è mio, della mia cultura, del mio ambiente, nel senso in cui Blanco intendeva il processo di scarica come lo svestire persone e cose del significato simbolico che assegniamo loro. Riassorbita dalla finestra, la mosca viaggia attraverso una città e una canzone popolare russa, attraverso alcuni film horror, una poesia di Montale, fino alla zia Maria e alla sua biblioteca di vecchi romanzi storici e di appendice. Per colpa della finestra ci siamo spinti troppo lontani dalla mosca, dalla vita, dalla realtà ed è facile ormai abbassare l'acchiappa mosche e schiacciare l'insetto, immemori del suo dimenarsi, e anzi congelati e presi, catturati esclusivamente dalla finestra ricolma d'umanità. Come nei migliori film di fantascienza, la mosca è diventata un mostro, un parassita, un essere alieno che si nutre e si ingigantisce con i nostri ricordi, le nostre emozioni, con la nostra stessa struttura: tra noi e la mosca si è instaurata un'interazione trofica.

Il mostro, ora, si presenta innanzi a noi come rivelazione, *apofania*, come indubitabile *coscienza abnorme di significato*, come enorme specchio in cui si riflette il percorso delle sue singole essenze nella mia autobiografia, nel mio ambiente, nella mia cultura: mi ci riconosco, e questa è la sua evidenza. L'apofania è pensiero agglutinante, agglutinazione dell'animale, è il crampo dello specismo, crampo identificativo, contenitore della visione stessa che la nostra società ha dell'animale. L'apofania, per mezzo della fisionomizzazione, annienta la vita, è il colpo dello scacciamosche che disperde e distrugge le essenze; per questo Klaus Conrad[16] può affermare che l'infanzia è più ricca di proprietà essenziali, perché in seguito, col tempo, queste si annebbiano, diventano fisionomie e si annientano nella visione apofantica. La povera mosca è stata risucchiata nell'operatività della finestra quale *appagatività*, e ricompare a noi per una sua proprietà essenziale che si imporrà come fisionomia, falso riconoscimento dell'animale, allusione.

Già alle sue radici, però, la fisionomia diviene tale solo in quanto

15 Silvano Arieti, «Verso una teoria unificata della cognizione», in William Gray, Frederick J. Duhl e Nicholas D. Rizzo (a cura di), *Teoria generale dei sistemi e psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 205-219.

16 Klaus Conrad, *La schizofrenia incipiente*, trad. it. di R. M. Salerno, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2012, p. 92.

riconoscimento, richiede l'altro, chi ri-conosca; la fisionomia è il polo apofantico della mia propria esistenza come struttura coerente autoidentificantesi nella narrazione di se stessa. La nube di essenze, la vaporizzazione dell'animale mi investe e trapassa la mia autobiografia e io ne faccio dei coaguli di identità autocentrata, vi capto la mia vita come *life-story*[17], come traccia interpretativa della mia esistenza passata, del mio vissuto, delle mie paure, dei miei traumi, delle mie fantasie, e anche di qualche bugia o finzione, e ne creo un'incombenza apofantica che ora mi appare "sincera e trasparente" come il vetro in un sonetto di Donne:

> Il mio nome, qui sopra inciso,
> contribuisce la mia saldezza a questo vetro
> tanto sincero e trasparente[18].

La *life-story* come narrabilità autobiografica costituisce un ennesimo giro di vite dell'apofantico e della riproduzione sociale: è la società infatti a definire cosa può essere narrabile e ogni società ha la sua specifica forma di biografia:

> Il richiamo di ricordi autobiografici è di solito un atto sociale che può definire un gruppo […] la *life-story* è un processo sociale nella cerchia familiare e di amici coinvolti nella creazione del sé […] L'identità non è una realizzazione individuale ma un lavoro di e in una cultura[19].

La linea orientativa dell'autobiografia è epocale perché ogni epoca detta ciò che è rilevante in una *life-story*: nella nostra società è imperativo culturale costruirsi una vita piena di significato; c'è un eccesso di richiesta d'identità, per cui la vita diviene, come sostiene McAdams, una costruzione psico-sociale.

Il nugolo di mosche che io ho smosso diviene, quindi, la mia struttura cognitiva autoaffermante: è coerenza cognitiva e affettiva di sé. È a spese dell'animale che accerto chi sono, la mia appartenenza a un gruppo ed è così che faccio del suo corpo un oggetto del mio passato, della storia della mia gente, del mio paese, dell'intera umanità ai fini dell'autonarrazione che la comunità e la società esigono in ogni momento. Questo animale, sin

17 Dan P. McAdams, «The Psychology of Life-Story», in «Review of General Psychology», vol. 5, No. 2, 2001, pp.100-122.

18 J. Donne, *Commiato*, *I*, in *Poesie*, cit., p. 214.

19 D.P. McAdams, «The Psychology of Life-story», cit., p. 114.

troppo evidente e ridondante perché, in fin dei conti, è un monologo della mia esistenza e in esso non faccio che autonarrarmi e autocompiacermi all'infinito, è la marionetta del ventriloquo che anche stasera deve esibirsi per lo stesso pubblico e mettere in scena le sue apofanie: il suo animale evidente, l'evidente suo concetto di animalità, l'evidente suo negarsi come animale che relega troppo facilmente l'altro nel non identificabile e in chi non si fa riconoscere, il suo animalismo, il suo veganismo, il suo amore per gli animali, il suo impegno, tutte apofanie e apoteosi di se stesso, della sua storia, della sua società in cui il vero volto dell'animale è deformato in fisionomia, riconoscibilità – l'identificato che si può lasciar andare grazie al suo lasciapassare tatuato su un corpo che ormai non gli appartiene più.

La fisionomia è funzionale al sistema, confonde le carte, e – proprio come autocompiacimento e narcisismo – fagocita subdolamente e velatamente tutto. Tuttavia, altrove, da qualche parte, rimane ancora chi dissente, chi non si fida dell'identità: è la nostra stessa animalità, larva pseudopode, alienazione espansiva della mia materia corporea non identificatoria, bottone, cattiva puntura, buco nero incolmabile[20], scacco della comunanza carnale con l'altro animale che mi si dà essenzialmente come materialità – il "terrore senza nome" di Bion in cui l'animale de-carnificato non si offre più all'incontro e si ritira parlando di sé come brandello. Il buco lasciato dall'animale, la depressione creatasi è il *tra* in cui, nel chiasso dell'apofantico *animaux*-evidenza materiale, si crea una mancanza, un limbo, un silenzio perplesso:

> Il limbo di incubi di ossa e muscoli, con la sensazione delle funzioni intestinali che schioccano come una bandiera nelle fosforescenze della tempesta [e] le immagini di vecchio cotone sanguinolente tirato a forma di braccia e gambe, immagini di membra distanti e dislocate[21].

È quel qualcosa dentro di me che è ritornato a essere inumano, che mi fa diventare mostro[22], è il sentirsi "scuciti", disincarnati o "spellati", proprio come Anna Rau o il nottambulo di Blankenburg, perché *tra* le pieghe dell'evidenza apofantica mi sento perseguitato dalla materialità dell'altro.

20 "Bottone", "cattiva puntura", "buco nero incolmabile" sono tutte immagini tratte dai lavori della psicoanalista Frances Tustin.

21 Antonin Artaud, *Anthology*, a cura di Jack Hirschman, City Lights Books, San Francisco 1965, p 44.

22 Joseph Parnas, Paul Møller, Tilo Kircher, Jørgen Thalbitzer, Lennart Jansson, Peter Handest e Dan Zahavi, «EASE: Examination of Anomalous Self-Experience», in «Psychopathology» vol. 38, 2005, pp. 236-258.

È il *tra* come interstizio *tra* immagini in *Ici et ailleurs* di Godard[23] per cui il sangue non è più l'armonico rosso nell'apofania dell'accordo perfetto e in cui ogni metafora e figura scompaiono nel «non è sangue, è rosso»[24].

Ritorno alla finestra di Kimura. La mosca è sempre là che sbatte contro il vetro nella sua evidenza, nella sua apofania e se tentassi un dialogo, parlerei con una parte di me che è stata occupata perché, per colpa della finestra, quella realtà che fino un momento fa ronzava nell'aria ha ceduto il posto a un animale metaforico, ellittico, che mi ha costretto allo sfratto, all'esilio e non mi riconosce più come corpo. La fisionomia, trapassandomi, si ristruttura in storia, in coerenza, in salienza univoca e diventa, sotto la pressione degli agenti culturali, apofania dell'identitario, memoria ricostruita il cui punto narrativo ci è dato dal sistema – come dire… ci accorgiamo della mosca solo se sbatte contro la finestra, posso dialogare solo con il suo sbattere contro il vetro.

Nell'apofantico, manomissione dell'altro da parte della nostra storia, metto ordine in casa mia, rendendomi al contempo inospitale, nego approdo e un porto sicuro all'altro, e questa è storia di questi giorni: imponendo l'identità, quell'identità che la società definisce, io nego la narrabilità, e a chi non può narrarsi non presto ascolto. È così preclusa ogni possibilità di accogliere l'altro nella sua materialità, nella sua realtà, quest'altro che ora mi appare ovvio nel suo vagabondare, nel suo andare di porto in porto, nel suo sbattere contro il vetro della finestra. Sfrattato da una società che mi detronizza dal punto narrativo, a mia volta divento colui che sfratta, che toglie terra, che lascia naufragare e annegare, che chiude porti e banchine, assedia arenali, nega terra, giacigli, coperte e riparo in nome dell'identità. Quando l'accoglienza dell'altro dovrebbe essere accoglienza di sé, questa identità non potrà mai essere la mia pelle che mi contiene ma un'armatura che mi stritola e diviene il mio sarcofago.

Noi siamo un segno di ciò che si sottrae, afferma Heidegger citando Hölderlin[25]: un segno che nulla indica; perché il mondo non fa altro che ammiccare e l'ammiccare è il presentarsi in ogni cosa della superficie più esteriore, oggettiva e condizionata, attraverso cui l'uomo conduce le sue azioni e valuta ogni cosa; è il modo di rappresentare dell'ultimo uomo, lo sguardo che considera soltanto l'aspetto più esteriore, che guarda solo ciò che gli viene posto innanzi in rappresentazione. La fisionomia è

23 Jean-Luc Godard e Anne-Marie Melville, *Ici et ailleurs*, Francia 1975.

24 Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 204.

25 Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, trad. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Sugarco, Milano 1996.

ammiccamento dietro il quale va inesorabilmente perso il volo della mosca, la X come orizzonte puro perché, scrive Heidegger, se per oggetto si intende l'ente tematicamente afferrato (dalla presa gnosologica della finestra), l'orizzonte è il nulla come oggetto di conoscenza ontologica (lo sbattere della mosca contro il vetro)[26]. La finestra è l'innesco della metafisica che è apofania, allusione, evidenza, annientamento e soluzione della differenza, presa identificante, la mano che schiaccia la pulce quale unione dei due amanti in un altro sonetto di Donne[27].

Ora ci chiediamo: chi potrà mai restituirci la mosca in volo al di là di ogni metafisica? Introducendo il "neorealismo senza bicicletta" di Michelangelo Antonioni, Deleuze scrive: «Datemi dunque un corpo che è ciò che ci serve per raggiungere l'impensato, cioè la vita; i suoi atteggiamenti, le sue posture saranno le categorie della vita»[28]. La postura è spostamento sotto i pesi dei mutamenti critici, continuità-discontinuità tra organismo e ambiente, tra ciò che si origina dal mio proprio corpo e ciò che si origina da sé stesso. Chiediamo, insomma, la restituzione di un corpo.

Citando Deleuze, abbiamo in precedenza ricordato il film *Ici et ailleurs* di Godard: secondo Serge Daney il cinema di Godard è una dolorosa meditazione sul tema della restituzione, o meglio, della "riparazione". In particolare, proprio in *Ici et ailleurs* ha luogo questa riparazione-restaurazione: riparare è restituire le immagini e i suoni a coloro dai quali sono stati prelevati e impegnare costoro (impegno realmente politico) a produrre le loro proprie immagini e i propri suoni; se non l'hanno fatto finora è, forse, perché non si fidano o per un mero eccesso metafisico, per un'apofania tecnologica. Un giorno tra il 1970 e il 1975, ci racconta Daney, Godard si rende conto che la banda sonora dei filmati di donne e uomini palestinesi che, assieme a Gorin, aveva girato in Medio Oriente sotto invito dell'OLP non era stata tradotta integralmente. Ora, ci dice Godard, questi *fedayn*, la cui parola è rimasta lettera morta, sono morti in sospeso, morti viventi; bisogna tradurre la banda sonora. Ciò che è stato trattenuto è allora liberato, ciò che è conservato è allora restituito, ma è troppo tardi: si rendono le immagini e i suoni, come si rendono gli onori a coloro cui appartengono[29]. Rendere onore al corpo vuol dire ripercorrere a ritroso l'ammiccamento, la fisionomia, e riverberare l'apofania fino a smontarla, a decostruirla, to-

26 *Id.*, *Kant e il problema della metafisica*, trad. it. di M. E. Reina, Laterza, Bari-Roma 1989.

27 J. Donne, *La pulce*, in *Poesie*, cit., p. 111.

28 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 210.

29 Serge Daney, «Le thérrorisé pédagogie godardienne», in «Cahiers du Cinéma, n. 262-263, gennaio 1976.

glierle l'evidenza per riportarla nella vita, nella rabbia o anche nella libertà che quella mosca sente nel non potersi liberare del vetro, la sua piccola gabbia o campana di vetro metafisica.

Alla domanda «Che cos'è la decostruzione?» una volta Derrida rispose: «Uno dei gesti della decostruzione è non rendere naturale ciò che non è naturale, non assumere ciò che è condizionato dalla storia, dalle istituzioni e dalla società come natura»[30]. Forse questo non è uno dei gesti ma il primo gesto della decostruzione; l'apofania è l'aver reso naturale ed evidente ciò che è storico, politico e sociale, l'aver reso il corpo una protesi, e la decostruzione deve essere abbattimento dell'apofania. Si tratta ora di

> ritrovare, di restituire la credenza nel mondo, al di qua o al di là delle parole [...]. Di certo credere non è più credere in un altro mondo, né in un mondo trasformato. È solamente, semplicemente, credere al corpo. È restituire il discorso al corpo e, per questo, raggiungere il corpo prima dei discorsi, prima delle parole, prima che le cose siano nominate: il "prenome", e perfino prima del prenome. Artaud non diceva nulla di diverso, credere alla *carne*[31].

Parlando di *Prénom Carmen*[32] durante la conferenza stampa al Festival di Venezia, Godard disse:

> Il titolo del mio film è *Prénom Carmen*, perché il cinema deve raccontare con le immagini cosa c'è prima del nome, prima della parola e del linguaggio. Tutti conoscono la storia di Carmen, mentre nessuno sa che cosa Carmen e Joseph si sono detti tra loro, cosa hanno mangiato, come hanno dormito, come hanno fatto l'amore. Si sa come comincia e come va a finire. Ma che cosa succede tra l'inizio e la fine?[33]

La dissoluzione, la decostruzione dell'apofantico e la restituzione dell'evento si ritrovano in un commento del regista a *Ici et ailleurs*:

> Non è un film sulla Palestina, è un film sotto la Palestina, è un film sulla Francia che si trova sotto la Palestina. È come una fotografia francese che si trova sotto una fotografia palestinese e che viene tirata da sotto [...]. C'è un "qui" e un "altrove". Noi portiamo il primo in piena luce, nascondiamo l'altro, mostriamo i due e mostriamo il rovescio[34].

30 https://www.youtube.com/watch?v=Pn1PwtcJfwE.

31 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 193.

32 J.-L. Godard, *Prénom Carmen*, Francia 1983.

33 Dichiarazione rilasciata da Godard nella conferenza stampa del Festival di Venezia del 1983, pubblicata in «Cineforum», n. 242, febbraio-marzo 1985, p. 45.

In questo passo, Godard gioca con gli avverbi di luogo e con le categorie di uno spazio lasciato nella sua inautenticità, metafisico; sembra farne una parodia e la parodia è per Derrida l'unico modo possibile di fare la *differenza*. Parlare della differenza è un colpo di dadi, un gioco, dice Derrida, perché la differenza originaria non si dà mai, è solo una *traccia*, è l'indicibile che si mostra soltanto *tra* le pieghe e i margini quando tramonta la catena dei simulacri: è nostalgia metafisica. Così noi potremmo vedere la mosca liberarsi dal *contro* della finestra, dalla presa della finestra che tenta di tirarla *sotto* la sua presenza, e volare *oltre* la finestra, liberarsi dall'*ici* per andare altrove, e ci sposteremmo in tal modo su un piano linguistico diverso, scentrato rispetto all'allineamento apofantico. Ci metteremmo sulle tracce della mosca per restituirle il volo e riparare il suo corpo.

Restituire vuol dire infrangere, compromettere, non permettere l'integrazione completa dell'orizzonte della presenza identificante che accede all'apofania tramite la finestra, rinunciare all'esclusività di un orizzonte identificato come mio e alla sua gestione; vuol dire anelare, come nel gioco gadameriano, a un orizzonte anonimo sovra-personale in cui viene destituita ogni apofania identificante e in cui riappare l'evento. Oltre i filosofi e le avventure della differenza, per citare Vattimo, oltre la Metafisica come storia del pensiero occidentale, della quale lo specismo è figlio e fattore riproduttivo, ritorna allora l'*essere-per-la-morte* di Heidegger a mantenere incompleto e aperto questo orizzonte in cui l'altro può resistere e riavere il suo corpo per tentare almeno un suono prima dell'attribuzione del nome. In questo "sfondamento" dell'orizzonte, ecco riemergere l'*evento* quale rifondazione materiale dell'alterità e annientamento-alienazione di ogni identità, poiché ciò che unicamente riesce a identificarmi nella mia totalità e nella mia esclusività, la mia morte, mi si nega ed è esclusivamente per-gli-altri: nell'*essere-per-la-morte* sento di dovermi consegnare in quanto narrabile a mani straniere e, morto sospeso, scendo dal trono.

34 J.-L. Godard, *Filmkritik*, settembre 1975, cit. in *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, a cura di Roberto Turigliatto, CEC, Udine 2010, p. 146.

Francesco Aloe

Antropodecentrare *Il Capitale* di Marx

Dal lavoro astratto al processo di valorizzazione[1]

Nel presente lavoro intendo proporre una rilettura critico-ricostruttiva dei nuclei salienti del primo libro del *Capitale*, che sia al tempo stesso un antropodecentramento. Pertanto, discuterò soprattutto quei punti in cui si rende necessario argomentare correzioni, integrazioni e ampliamenti da un punto di vista non-antropocentrico, facendo interagire l'orientamento metafisico di matrice femminista dell'*agency* distribuita tra umani e non umani[2] con alcuni approcci alla critica dell'economia politica di Marx, focalizzati primariamente sui suoi aspetti qualitativi e sociologici[3]. Nelle conclusioni effettuerò una breve disamina critica, alla luce della rilettura proposta, di alcuni approcci recenti nell'ambito del paradigma dell'ecologismo postumanista influenzati proprio dall'opera di Marx.

Lavoro astratto, validazione sociale e denaro

Nell'interpretazione canonica dell'opera di Marx, il lavoro astratto che costituisce il valore è genericamente inteso come lavoro umano in senso fisiologico e fisico, come dispendio di cervello e muscoli, di tempo ed energia[4]. Questa visione lega il lavoro astratto ad aspetti "naturali" che

1 In memoria di Carlotta. Ringrazio Federico Benvenuto e Chiara Stefanoni per gli spunti teorici e la revisione critica.

2 Cfr. Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota, Minneapolis 2008 e Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University, Durham 2009.

3 Per un'esposizione esaustiva di questi approcci sviluppatisi dal 1965 prevalentemente in Germania, cfr. Ingo Elbe, *Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*, Akademie, Berlin 2010, pp. 30-282. Per una disamina più ampia della critica dell'economia politica di Marx, cfr. Michael Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung*, Schmetterling, Stuttgart 2004. Per un'estensione di questa cornice alle questioni di genere e di specie, cfr. Francesco Aloe e Chiara Stefanoni, «Verso una logica dei complessi sociali capitalistici: forme, dispositivi, politica», in «Liberazioni», n. 35, 2018, pp. 38-50.

4 L'argomentazione di Marx aderisce occasionalmente a queste concezioni, cfr. Karl Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro primo*, trad. it. di R. Fineschi, in Karl Marx e Friedrich Engels, *Opere*, vol. XXXI, tomo 1, La città del sole, Napoli 2011, pp. 57 e 82. Per una discussione di tali ambivalenze, cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*, Westfälisches Dampfboot, Münster 1999, pp. 210-212 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., pp. 214-216.

possono caratterizzare qualsiasi tipo di lavoro e pone pertanto tali aspetti come qualità di ogni processo lavorativo – ossia, come una categoria transstorica valida in ogni assetto sociale[5]. Come vedremo più avanti, anche le riattualizzazioni contemporanee della teoria marxiana del valore nell'ambito dell'ecologismo postumanista si muovono dentro questa cornice interpretativa. Tuttavia, come sottolinea Marx in *Per la critica dell'economia politica*, il lavoro astratto non possiede affatto una tale generalità[6]. D'altra parte, ciò che si può osservare fenomenicamente è sempre un determinato tipo di lavoro concreto. Cosa si intende, dunque, con lavoro astratto?

Prima di rispondere a questa domanda, è bene osservare che, a differenza di Marx, considererò il lavoro concreto come il risultato dell'azione congiunta di un assemblaggio eterogeneo di umani e non umani[7]. Vediamo ora come introdurre questa assunzione fondamentale, mutuata dall'opera di Jane Bennett, nel contesto del primo capitolo del *Capitale*, a proposito della distinzione tra i due aspetti – concreto e astratto – del lavoro che produce merci.

In determinate condizioni sociali, il lavoro "vale" non solo come lavoro (umano *e non umano*) concreto e osservabile, ma anche come lavoro astratto: è l'effetto di un'equiparazione oggettiva tra lavori qualitativamente diseguali determinata dallo *scambio*[8]. Tuttavia – come afferma perentoriamente Marx nell'incipit del *Capitale* – non qualsiasi scambio induce tale equiparazione, bensì, *stricto sensu*, solo lo scambio di merci in un complesso sociale in cui prevale il modo di socializzazione capitalistico[9]. Non si tratta dunque di un'"astrazione nominale", risultato di un processo cognitivo che, a partire dai differenti lavori concreti, ne individua il comun denominatore nel dispendio energetico, ma di un'"astrazione reale" – vale a dire, una riduzione oggettiva inscritta in certe pratiche sociali

5 Cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 208-14. Al centro della riflessione marxiana non vi è un'analisi complessiva delle forme produttive che si sono succedute nel corso della storia. Piuttosto, l'attenzione principale è rivolta all'indagine delle forme della socializzazione capitalistica nella loro specificità e interconnessione. Cfr. anche I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., pp. 111-112.

6 K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, trad. it. di E. Mezzomonti, in K. Marx e F. Engels, *Opere*, vol. XXX, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 313-314.

7 J. Bennett, *Vibrant Matter*, cit., pp. 20-38.

8 K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, cit., p. 335.

9 *Id.*, *Il Capitale*, cit., p. 46, M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 208-209 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., pp. 212-214. Si noti che il termine merce non si riferisce solo agli oggetti materiali, ma anche ai servizi "immateriali". Cfr. M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 41-42 e Frederick H. Pitts, *Critiquing Capitalism Today. New Ways to Read Marx*, Palgrave Macmillan, London 2018, pp. 205-206.

(lo scambio) che si compie nell'agire effettivo degli individui coinvolti, a prescindere dal fatto che ne siano consapevoli[10]. Pertanto, il lavoro *astratto* non può affatto misurarsi in joule di energia o in ore di lavoro: ogni ora di lavoro misurata da un orologio è un'ora di un determinato lavoro *concreto*, speso da un determinato assemblaggio di umani e non umani. Al contrario, il lavoro astratto non può mai essere "speso". Si tratta di una *relazione di validazione sociale* che si costituisce nello scambio: il lavoro concreto speso *conta*, nello scambio, come determinato quantum di lavoro astratto che costituisce valore[11]. Questa validazione sociale del lavoro concreto speso privatamente comprende tre differenti "riduzioni":

1. Il lavoro speso da un singolo assemblaggio di umani e non umani si riduce al lavoro che è necessario nelle condizioni medie per la produzione di un valore d'uso. Tuttavia, il livello medio di produttività non dipende dal singolo assemblaggio, ma piuttosto dalla totalità degli assemblaggi che producono un certo valore d'uso. Dunque, solo nello scambio si scopre in che misura il lavoro speso singolarmente corrisponde a quello necessario nelle condizioni medie per la produzione[12].
2. Inoltre, Marx ha osservato che per produrre merci si deve produrre non soltanto valore d'uso, «ma *valore d'uso per gli altri, valore d'uso sociale*»[13]. Dunque, ciò che costituisce il valore è il lavoro speso nelle condizioni medie di produzione esistenti e necessario per la soddisfazione della domanda solvibile sociale. In che misura il lavoro speso singolarmente sia effettivamente necessario per soddisfare la domanda dipende da una parte dalla dimensione di questa domanda e dall'altra dal volume di produzione degli altri assemblaggi produttivi; entrambi questi fattori sono visibili soltanto nello scambio.
3. I dispendi di lavoro si differenziano non solo per il loro carattere concreto, ma anche in relazione al livello di qualificazione (umana) e specializzazione (non umana) degli assemblaggi. Il lavoro degli assemblaggi altamente qualificati e specializzati viene definito "complesso" e conta come lavoro che costituisce più valore di quello medio "semplice"[14]. Tuttavia, non è soltanto il livello di qualificazione o specializzazione degli assemblaggi a condizionare quali attività contino come "semplici" o come "complesse"; sono infatti cruciali i processi di gerarchizzazione sociale che si riflettono sullo status degli assemblaggi[15]. In che misura un certo lavoro complesso costituisca più valore di uno medio semplice è di nuovo visibile solo nello scambio.

In queste tre riduzioni – che avvengono *simultaneamente* nello scambio – si dà la misura di quanto lavoro speso privatamente *conti* come lavoro astratto che costituisce valore. Come già osservato, il lavoro astratto è un risultato sociale che non può essere misurato da un orologio: l'unica sua misura possibile è il denaro. In *Per la critica dell'economia politica*, Marx esprime ciò affermando che il denaro è la «forma immediata di esistenza»[16] del lavoro astratto. Pertanto, nella cornice marxiana, il valore e la sua oggettualità ricevono una concettualizzazione differente non soltanto rispetto alla teoria soggettiva dell'economia neoclassica, ma anche a quella del marxismo tradizionale. Infatti, nella visione sostanzialista del marxismo tradizionale, il valore viene concepito come una relazione tra lavoratore e prodotto che si costituisce nella produzione, *ex-ante* lo scambio, e il denaro soltanto un "velo" che cela questo rapporto fondamentale. Al contrario, secondo Marx, il valore è il nesso sociale che si costituisce tra produzione *privata* e *socializzazione ex-post* nello *scambio*[17], la cui esistenza non è possibile senza la mediazione cosale/istituzionale del denaro.

Rifratto in questo prisma teorico, il denaro non è, dunque, né un "velo" né uno strumento convenzionale per agevolare lo scambio. Esso emerge piuttosto come la forma di valore generalizzata in cui si esprime, conformemente alle riduzioni tratteggiate in precedenza, il rapporto delle singole merci (o dei lavori privati che le producono) con l'intero mondo delle merci (o il lavoro sociale complessivo)[18]. Si tratta, in altri termini, della forma

10 Questa differenza tra astrazione del pensiero e astrazione reale è stata messa in luce da Alfred Sohn-Rethel, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale. Per la teoria della sintesi sociale*, trad. it. di F. Coppellotti, Feltrinelli, Milano 1977. Cfr. Anche M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 209-210 e F. H. Pitts, *Critiquing Capitalism Today*, cit., pp. 60-69. Nel manoscritto di revisione alla prima edizione del *Capitale*, Marx si esprime chiaramente riguardo al fondamento non-naturalistico del lavoro astratto, cfr. K. Marx e F. Engels, *Opere*, vol. XXXI, tomo 2, cit., pp. 1156-1159 e 1172.

11 Cfr. M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 49 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., p. 217.

12 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 49 e 120.

13 *Ibidem*, p. 51. Cfr. anche M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 49-50.

14 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 216-218 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 50.

15 Ad es., la presenza di donne, animali o migranti all'interno di un certo assemblaggio può ridurne lo status. Cfr. F. Aloe e C. Stefanoni, «Verso una logica dei complessi sociali capitalistici», cit.

16 K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, cit., p. 332. Cfr. anche M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 218-219 e 242-243 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., pp. 220-221.

17 Cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 216-217 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., pp. 218-219.

18 Cfr. *Id.*, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 53, *Id.*, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 241-242 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., pp. 223-224.

sociale, reificata e naturalizzata, con cui si determina – a prescindere dalla consapevolezza degli individui – la coesione dei lavori dei singoli assemblaggi e che, pertanto, costituisce un primo livello di complessità sociale[19]. Questo livello implica già la separazione strutturalmente violenta di umani e non umani, così come la possibilità delle crisi e, come vedremo, il divenire autonomo del denaro come fine della riproduzione materiale nella forma del capitale.

Dal denaro al capitale: plusvalore e forza-lavoro generalizzata

Quanto visto finora si riferisce grossomodo al contenuto dei primi capitoli del *Capitale*, in cui Marx discute la "circolazione semplice", ossia la circolazione di merci e denaro in un contesto capitalistico, considerata però da un punto di vista "ristretto", astraendosi cioè dall'esistenza del capitale[20]. In questo contesto astratto emerge la necessità dell'esistenza del denaro come figura autonoma e durevole del valore che, tuttavia, non può esistere realmente a questo livello: nella circolazione semplice, l'indipendenza del valore nel denaro si può raggiungere solo in modo effimero, senza mai acquisire una solidità intertemporale[21]. Si ha dunque che la circolazione semplice non è una sfera autonoma, ma piuttosto un momento e, al tempo stesso, il risultato di un processo "più profondo" – il processo di valorizzazione capitalistico, che analizzerò più avanti[22].

Attraverso un'analisi della transizione categoriale dal denaro al capitale, Marx mostra che il denaro come forma di valore indipendente e durevole può esistere solo se, accanto al movimento proprio della circolazione semplice $M \rightarrow D \rightarrow M$, si trova il movimento $D \rightarrow M \rightarrow D'$[23], provando così, di fatto, che anche tra denaro e capitale sussiste un rapporto di co-implicazione del tutto analogo a quello tra valore e denaro, a cui abbiamo accennato in precedenza[24].

Vediamo ora più da vicino l'espressione $D \rightarrow M \rightarrow D'$. Poiché una somma di denaro può differire da un'altra solo quantitativamente, questo movimento è significativo solo se la quantità finale di denaro è maggiore di quella iniziale, quando cioè si ha una sequenza $D \rightarrow M \rightarrow D'$ con $D' > D$. Una somma di valore che compie questo movimento è il *capitale*. Dunque, il capitale non è soltanto valore, ma valore che si valorizza, ossia che raggiunge un secondo livello di complessità sociale. L'accrescimento di valore che si ottiene con il movimento del capitale, la differenza $D' - D = P$ che Marx chiama *plusvalore*, costituisce l'unico scopo di questo movimento che è pertanto potenzialmente *senza misura* e *illimitato*: a differenza della circolazione semplice, il cui scopo risiede al di fuori di essa nel consumo dei valori d'uso, il movimento del capitale ha fine in sé[25].

Finora abbiamo considerato il capitale solo da un punto di vista formale. Resta ancora da chiarire come sia possibile questo movimento ossia, in altre termini, da dove scaturisca effettivamente il plusvalore. In sintesi, il ragionamento di Marx è il seguente. Assumendo lo scambio di equivalenti, il plusvalore non può costituirsi nella circolazione, né nel primo atto $D \rightarrow M$ né nel secondo $M \rightarrow D'$. Una trasformazione perciò deve intercorrere tra questi due atti. Tuttavia, al di fuori della sfera della circolazione, c'è soltanto il consumo dei valori d'uso delle merci acquistate. Pertanto il possessore di denaro deve trovare sul mercato una merce, che Marx chiama *forza-lavoro*, il cui valore d'uso sia proprio quello di essere una fonte di valore tale che il suo consumo crei più valore del suo costo[26]. Come si può vedere, questo ragionamento non implica affatto che la forza-lavoro

19 Cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 250-251 e I. Elbe, *Marx im Westen*, cit., p. 224. Questa forma cosale/impersonale di costituzione/autonomizzazione del nesso sociale non si lascia cogliere neppure in termini di complesso di regole, norme o definizioni della situazione, come nella cornice dell'interazionismo simbolico delle scienze antropologiche e sociali e nei recenti dibattiti analitici sull'ontologia sociale. Cfr. I. Elbe, «Soziale Form und Geschichte. Der Gegenstand des Kapital aus der Perspektive neuerer Marx-Lektüren», in «Deutsche Zeitschrift für Philosophie 58», n. 2, 2010, p. 238.

20 Cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., p. 254.

21 Cfr. K. Marx, *Frammento della prima stesura di "Per la critica dell'economia politica"*, trad. it. di G. Backhaus, in K. Marx e F. Engels, *Opere*, vol. XXX, cit., p. 533, M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., p. 255, e Hanno Pahl, *Das Geld in der modernen Wirtschaft. Marx und Luhmann im Vergleich*, Campus, Frankfurt am Main 2008, pp. 94-99.

22 Cfr. K. Marx, *Frammento della prima stesura di "Per la critica dell'economia politica"*, cit., pp. 532 e 535 e M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 254-255. Anche in questo caso, il contesto capitalistico è considerato da un punto di vista "ristretto": si fa astrazione dall'esistenza del credito.

23 Cfr. K. Marx, *Frammento della prima stesura di "Per la critica dell'economia politica"*, cit., pp. 544 e 550, K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, trad. it. di G. Backhaus, in K. Marx e F. Engels, *Opere*, vol. XXIX, cit., p. 191, M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 255-256 e H. Pahl, *Das Geld in der modernen Wirtschaft*, cit., pp. 97-100. Ciò significa che la teoria del valore di Marx è tale solo come teoria del capitale, cfr. Helmut Brentel, *Soziale Form und ökonomisches Objekt. Studien zum Gegenstands-und Methodenverständnis der Kritik der politischen Ökonomie*, Westdeutscher, Opladen 1989, p. 266.

24 Nel *Capitale*, Marx omette questa connessione fondamentale che invece aveva esposto chiaramente nei *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, cit., pp. 170-204, e nel *Frammento della prima stesura di "Per la critica dell'economia politica"*, cit., pp. 531-60, cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 256-257.

25 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 168-171 e M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 252-253 e 313-314.

26 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 183-184 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 87.

sia esclusivamente umana; esso è dunque compatibile con la nostra assunzione di partenza secondo cui il lavoro concreto è il risultato dell'azione congiunta di un assemblaggio eterogeneo di umani e non umani.

In generale, con il termine forza-lavoro si intende la capacità di compiere un lavoro, il cui dispendio, nelle condizioni proprie del modo di socializzazione della produzione capitalistica, può diventare una fonte di valore. Attraverso la vendita si cede questa abilità per un determinato periodo di tempo: nel caso della forza-lavoro umana non si vende tutto l'individuo, ossia non si diventa schiavi; nel caso della forza-lavoro non umana, che può essere costituita da enti "naturali", come piante, animali, ecc., da enti "artificiali", come macchine, ecc., e da ibridi, viene ceduto invece tutto l'individuo che diventa perciò proprietà permanente del possessore di denaro.

Non è un fatto scontato che i possessori di denaro trovino le forze-lavoro umana e non umana come merci sul mercato. Infatti, un presupposto indispensabile della modalità di socializzazione capitalistica è costituito dall'esistenza da un lato di umani "liberi", nel duplice senso di libertà giuridica e libertà da proprietà materiali rilevanti[27], e dall'altro di non umani proprietà dei possessori di denaro. Questa scissione tra non umani, proprietà dei possessori di denaro, e umani, senza proprietà e giuridicamente liberi, non è in alcun modo "naturale", ma emerge come risultato di un determinato sviluppo storico (che nel prosieguo assumeremo come dato) alla base del rapporto strutturale di dominazione e sfruttamento esaminato da Marx nel Capitale[28].

Il processo di lavoro nei contesti capitalistici

La duplicità costitutiva del lavoro che produce merce si presenta necessariamente anche al livello del processo di produzione capitalistico: da un lato si ha il processo di lavoro, che produce certi valori d'uso, e dall'altro il processo di valorizzazione, che costituisce il plusvalore[29].

27 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 186.

28 Cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 265-267 e Kohei Saito, *Karl Marx's Ecosocialism. Capitalism, Nature, and the Unfinished Critique of Political Economy, Monthly Review*, New York 2017, pp. 35-51. Marx immagina l'emergere storico singolare di ogni complesso sociale capitalistico come incontro aleatorio tra una sfera della circolazione sviluppata e questa scissione. Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 186-187 e H. Pahl, *Das Geld in der modernen Wirtschaft*, cit., pp. 100-102.

29 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 206 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 97.

All'inizio del quinto capitolo del *Capitale*, in cui caratterizza il processo lavorativo, Marx distingue tra attività funzionale (il lavoro), oggetto di lavoro (ciò che è trasformato dal lavoro) e mezzi di lavoro (ciò che consente tale trasformazione)[30]. Come è noto, queste pagine sono smaccatamente antropocentriche: infatti, secondo Marx, per l'intrinseca capacità progettuale ideativa dell'uomo, soltanto l'attività lavorativa umana può considerarsi a tutti gli effetti attività funzionale, momento determinante del processo lavorativo[31].

Dal momento che in questa concettualizzazione antropocentrata i non umani possono figurare tutt'al più come oggetti o mezzi di lavoro, dobbiamo riformulare l'intero processo a partire dall'assunzione secondo cui l'attività funzionale è il risultato dell'azione congiunta di un assemblaggio di umani e non umani. Questo ha, come immediata conseguenza, il dissolvimento della distinzione tra lavoro e mezzi di lavoro. Pertanto, i non umani, quando non vengono trasformati dall'esterno (come le macchine) oppure quando si (auto)trasformano (come gli animali negli allevamenti intensivi[32]) – dunque in quei casi in cui non figurano nel processo lavorativo come oggetti di lavoro – non sono da considerarsi, come nella categorizzazione marxiana, mezzi di lavoro; piuttosto rientrano pienamente nell'attività funzionale. Rimane soltanto la distinzione tra oggetto di lavoro, ciò che viene trasformato, e lavoro, come risultato dell'impiego di un assemblaggio di forze-lavoro umana e non umana.

Nei contesti capitalistici il processo di lavoro mostra due caratteristiche distintive[33]:

1. Viene eseguito sotto il controllo dei capitalisti, cioè dei possessori di denaro orientati alla valorizzazione, che acquistano la forza-lavoro umana e i mezzi di produzione, ossia gli oggetti di lavoro e la forza-lavoro non umana; il lavoro è, quindi, un processo tra "cose" che appartengono ai capitalisti.
2. I prodotti del processo di lavoro, cioè certi valori d'uso, sono proprietà

30 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 197-198.

31 Cfr. D.J. Haraway, *When Species Meet*, cit., pp. 46, 73 e 80 e Jonathan L. Clark, «Labourers or Lab Tools? Rethinking the Role of Lab Animals in Clinical Trials», in Nik Taylor e Richard Twine (a cura di), *The Rise of Critical Animal Studies. From the Margins to the Centre*, Routledge, London 2014, pp. 143-152. Ciò nonostante, è possibile rintracciare, a partire dal 1865, una sua presa di distanza dal prometeismo, cfr. K. Saito, *Karl Marx's Ecosocialism*, cit., pp. 196-216.

32 Ispirandomi ad alcuni recenti sviluppi teorici in ambito femminista, considero come lavoro anche i processi metabolici dei corpi viventi, cfr. Melinda Cooper e Catherine Waldby, *Biolavoro globale. Corpi e nuova manodopera*, trad. it. di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 37-38 e 123-133.

33 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 205 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 98.

dei capitalisti e non dei produttori diretti (umani e non umani); questi valori d'uso sono prodotti soltanto in vista del plusvalore.

Prima di accennare alla dinamica del processo di valorizzazione capitalistico, vale la pena di introdurre alcune definizioni di importanza cruciale.

Capitale costante, capitale variabile non umano e saggio del plusvalore

La valorizzazione del capitale è possibile solo se vengono acquistate e consumate merci particolari, le forze-lavoro umana e non umana. Dal loro consumo nel processo di produzione si ottiene come risultato una nuova quantità di merci che verrà venduta a un valore superiore a quello del capitale anticipato.

In relazione al valore delle merci di nuova produzione, la forza-lavoro non umana svolge un duplice ruolo. Da un lato il suo valore, come quello degli oggetti di lavoro, viene completamente (o parzialmente) trasferito alla quantità di merci di nuova produzione. Dall'altro, allo stesso modo della sua controparte umana, la forza-lavoro non umana viene "consumata" ma non trasformata dall'esterno nel prodotto. È, dunque, necessaria un'ulteriore distinzione categoriale rispetto all'esposizione marxiana. La parte di capitale anticipata dal capitalista che, in condizioni normali, non cambia il proprio valore durante il processo produttivo, ossia il capitale anticipato per l'acquisto degli oggetti di lavoro – insieme a (una porzione di) quello per l'acquisto dei non umani – la rinomino *capitale costante C*. Inoltre, in analogia con il capitale variabile umano V_h, chiamerò *capitale variabile non umano* $V_\hbar$ la porzione di capitale versata per coprire le spese di riproduzione dei non umani[34]. È da notare tuttavia che $V_\hbar$ non coincide affatto con il valore della forza-lavoro non umana: a differenza del valore della forza-lavoro umana[35], esso è determinato come quello di tutte le altre merci. Il valore delle merci di nuova produzione è dato da C, ossia i valori degli oggetti di lavoro e della forza-lavoro non umana, *sommato* al valore di nuova formazione che scaturisce dal "consumo" sincronico delle forze-lavoro umana e non umana. Questo valore aggiunto non dipende da $V_\hbar$ o V_h, ma bensì da quanto lavoro speso da un assemblaggio di umani e non umani vale come lavoro che costituisce valore, ossia come lavoro astratto[36]. Come abbiamo osservato, ciò è stabilito *ex-post* mediante la validazione del mercato. La differenza tra il nuovo valore aggiunto $V_\hbar + V_h$ è il plusvalore P. Dal momento che, in questa riformulazione, la valorizzazione del capitale risulta dalla sua componente variabile umana e non umana, una sua misura è data dal rapporto tra plusvalore e capitale variabile: $P/(V_\hbar + V_h)$: chiameremo questa quantità, che è al tempo stesso una misura dello *sfruttamento* degli assemblaggi, *saggio del plusvalore*[37].

Dinamica di valorizzazione: plusvalore relativo e accumulazione del capitale

Abbiamo visto che il capitale, colto nella sua processualità di valore che si valorizza, non conosce limiti. Pertanto, qualsiasi accrescimento del *grado* di valorizzazione (cioè del saggio di plusvalore) o della *dimensione* del capitale da valorizzare (cioè dell'accumulazione), una volta raggiunto, non è mai sufficiente.

Al livello del processo di produzione, ci sono due modi – che possono essere compresenti – per incrementare il grado di valorizzazione del capitale. Da un lato si può ottenere un aumento del grado di valorizzazione prolungando o intensificando il tempo di lavoro, cioè aumentando in assoluto la massa di plusvalore prodotta da un assemblaggio di forze-lavoro umana e non umana[38]. Dall'altro tale risultato si può raggiungere, senza alcun cambiamento nella lunghezza o nell'intensità del tempo di lavoro, con una riduzione indiretta di $V_\hbar$ o V_h attraverso un «rivoluzionamento del processo di lavoro»[39], ossia un potenziamento degli assemblaggi produttivi che,

34 Ad es., l'acqua e il foraggio, l'energia, i servizi di manutenzione/riparazione, ecc. Lo spunto per la distinzione tra C e $V_\hbar$ è nato da un ripensamento del lavoro schiavistico umano nei contesti capitalistici, cfr. Heide Gerstenberger, *Markt und Gewalt. Die Funktionsweise des historischen Kapitalismus*, Westfälisches Dampfboot, Münster 2017, pp. 78-123. La somma $C + V_\hbar$ restituisce ciò che Marx chiama capitale costante. Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 228-229 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 98-99.

35 Poiché la forza-lavoro umana non è prodotta capitalisticamente, il suo valore non si determina come quello delle altre merci, cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 257-263 e 322-324. Nel quarto capitolo del *Capitale*, cit., pp. 187-190, Marx cerca invece di provare che la determinazione del valore della forza-lavoro umana è coerente con quella di tutte le altre merci.

36 Cfr. M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 99.

37 Nel *Capitale*, cit., pp. 234-237, Marx definisce il saggio del plusvalore come il rapporto tra plusvalore e capitale variabile umano. Cfr. M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 100.

38 Si tratta della "produzione di plusvalore assoluto", cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 344. Come abbiamo visto, solo nello scambio è effettivamente possibile determinare il valore prodotto in un certo tempo di lavoro. In generale, dunque, non è detto che un'estensione o un'intensificazione del tempo di lavoro provochi un incremento del grado di valorizzazione. Tuttavia, se le merci sono per lo più vendibili, ciò può accadere. Cfr. M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 93.

39 K. Marx e F. Engels, *Opere*, vol. XXXI, tomo 2, cit., p. 1247 (variante dalla II ed. tedesca).

in genere, si risolve nell'implementazione di non umani "perfezionati"[40]. Marx si riferisce a questa modalità di accrescimento nei termini di "produzione di plusvalore relativo"[41].

Come si realizza la riduzione indiretta di V_h o V_h? I singoli capitalisti, orientati verso la massimizzazione del profitto, introducono un potenziamento (bio)tecnologico degli assemblaggi produttivi che, abbattendo i costi di produzione al di sotto della media sociale, permette loro di acquisire un plusvalore extra. Questo plusvalore extra perdura fintanto che il potenziamento e, con esso, la diminuzione del valore della merce prodotta non sono generalizzati dalla concorrenza. Nella misura in cui la merce prodotta entra, direttamente o indirettamente, nei mezzi di sussistenza della forza-lavoro umana o di riproduzione di quella non umana, anche V_h o V_h diminuiscono[42].

Questa modalità di accrescimento del saggio di plusvalore non produce soltanto condizioni più vantaggiose per l'accumulazione del capitale; richiedendo investimenti per lo sviluppo (bio)tecnologico, essa presuppone l'accumulazione stessa. Pertanto sussiste una relazione di reciproca dipendenza tra questa modalità di accrescimento del saggio di plusvalore e l'accumulazione di capitale[43].

Tendenze distruttive inerenti alla dinamica di valorizzazione del capitale

L'accrescimento del saggio del plusvalore porta, in generale, a un prolungamento e a un'intensificazione del tempo di lavoro: fintantoché i non umani perfezionati, impiegati nella produzione, non diventano uno standard sociale, il plusvalore extra sarà tanto maggiore quanto lo sarà la quantità di merci prodotta e venduta in questa situazione eccezionale. Anche quando i non umani perfezionati diventano parte delle condizioni medie di produzione, il prolungamento e l'intensificazione del tempo di lavoro restano comunque redditizi[44].

L'arco temporale nel quale si dispiega lo sfruttamento proficuo dei non umani perfezionati, impiegati nella produzione, non dipende soltanto dal loro logorio (bio)fisico, ma anche dalla presenza sul mercato di non umani nuovi e maggiormente vantaggiosi dal punto di vista capitalistico. Più rapidamente avviene il trasferimento della porzione di *C*, relativa all'acquisto dei non umani perfezionati, ai prodotti realizzati con il loro impiego e minore è il rischio che vengano sostituiti da altri non umani, nuovi e più vantaggiosi, prima che si concluda il trasferimento stesso[45].

Una tendenza distruttiva per le forze-lavoro umana e non umana, immanente alla dinamica della valorizzazione del capitale, si mostra propriamente in questa inclinazione – che si impone sui singoli capitalisti attraverso le «leggi coercitive della concorrenza»[46] – verso l'estensione e l'intensificazione del tempo di lavoro e il potenziamento continuo degli assemblaggi produttivi. Per la sua stessa logica interna, il capitale è pertanto incurante della distruzione dei non umani quanto lo è della distruzione degli umani[47].

Inoltre, questa inclinazione, che è al tempo stesso espansione potenzialmente illimitata del volume di produzione, si confronta – come Marx chiarisce nei manoscritti del terzo libro del *Capitale*[48] – con una capacità di consumo limitata non da bisogni e desideri umani e non umani, ma dalla valorizzazione stessa. La risultante di questi momenti contrapposti è una tendenza alla sovrapproduzione di merci (in relazione alla domanda solvente) e alla sovraccumulazione di capitale (in relazione alle possibilità di valorizzazione) che, ciclicamente e sovra-ciclicamente, sfocia nelle *crisi* – vale a dire, in processi estremamente distruttivi in cui le condizioni di esistenza di umani e non umani si deteriorano considerevolmente.

40 Ad es., attraverso l'allevamento selettivo, le galline che prima venivano macellate dopo 12 settimane si possono ora macellare dopo 6 settimane, pesando più di quanto sia mai accaduto in precedenza, cfr. Dinesh Wadiwel, «Chicken Harvesting Machine: Animal Labor, Resistance, and the Time of Production», in «The South Atlantic Quarterly», vol. 117, n. 3, 2018.

41 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 341-351 e M. Heinrich, Die Wissenschaft vom Wert, cit., pp. 314-315.

42 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 346-349 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 104-107.

43 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 692 e M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., p. 314.

44 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 443-444 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 113-114.

45 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 441-442 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 114.

46 K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 345 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 106-107.

47 Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, cit., pp. 550-551 e M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 115-116.

48 Cfr. K. Marx, *Ökonomische Manuskript 1863-1865*, in K. Marx e F. Engels, *Gesamtausgabe. Zweite Abteilung*, vol. 4, tomo 2, Dietz, Berlin 1992, pp. 312-313 e, per maggiori dettagli, cfr. M. Heinrich, *Kritik der politischen Ökonomie*, cit., pp. 172-173.

Le teorie del valore sostanzialiste dell'ecologismo postumanista

In questo saggio, a partire da una nozione di lavoro astratto capace di amalgamarsi con l'orientamento metafisico dell'*agency* distribuita tra umani e non umani, ho proposto una riconcettualizzazione del tessuto teorico del primo libro del *Capitale* in chiave non-antropocentrica, evidenziando la distruttività intrinseca dei complessi capitalistici nei confronti di umani e non umani.

Discostandosi profondamente dall'interpretazione naturalistica del lavoro astratto in termini di energia fisiologica e fisica, questa ricostruzione non diverge soltanto dalla teoria del valore-lavoro del marxismo tradizionale, ma anche da alcune recenti rivisitazioni della medesima teoria all'interno del paradigma dell'ecologismo postumanista contemporaneo: la "teoria del valore della natura" elaborata da Zehra Taşdemir Yaşın[49] e la "teoria dell'energia-lavoro" di Jason W. Moore[50]. Entrambe queste proposte teoriche avanzano una teoria del valore più inclusiva, capace di tenere conto sia delle nature umane che extra-umane. Tuttavia, non riescono ad andare al di là di una teoria energetico-fisiologica del valore, risultando così insoddisfacenti alla luce di quanto abbiamo qui discusso.

Più in dettaglio, Yaşın propone una teoria del valore che, interiorizzando la natura, superi il dualismo cartesiano sotteso all'approccio marxiano. Attraverso la "lente concettuale" della tesi di Stephen Bunker, secondo cui, a prescindere dalla validazione del mercato, le risorse estrattive formano valore[51], Yaşın cerca di integrare «l'energia ecologica» in una prospettiva del lavoro astratto come «energia umana, incorporata nelle merci»[52].

Non diversamente si esprime Moore che, sulla base di una nozione di lavoro astratto indistinguibile da quella fisica di lavoro come dispendio di energia, sviluppa un concetto trans-storico di "lavoro non pagato appropriato" che comprende tutto, dai processi naturali al lavoro domestico[53]. Secondo Moore, l'appropriazione di tale lavoro non pagato, che, condensato nella legge del valore, trascende la cornice dualista di natura e società, è a fondamento del sistema capitalistico e fonte del suo dinamismo[54].

Occorre osservare che, già vent'anni fa, allo scopo di esporre lo sfruttamento capitalistico della natura e degli animali, Teresa Brennan aveva tentato di rinnovare la teoria del valore-lavoro del marxismo tradizionale quasi negli stessi termini di Moore e Yaşın, ossia attraverso il superamento della distinzione, presente nel cuore dell'opera di Marx, tra soggetto e oggetto[55]. Per superare questa distinzione, Brennan interpretava il lavoro astratto in termini di fisiologia e fisica, come dispendio energetico che, in un dato intervallo di tempo, caratterizza un determinato processo lavorativo. Poiché la capacità di erogare energia non è un tratto esclusivo della forza-lavoro umana, concludeva: «Tutte le fonti naturali di energia che entrano nella produzione devono essere trattate come capitale variabile e fonti di plusvalore»[56].

Per quanto le soluzioni prospettate da questi approcci riescano a sfuggire all'antropocentrismo del marxismo tradizionale, a causa del loro marcato riduzionismo naturalistico, non sono in grado di orientarci nella complessità delle forme sociali specificamente capitalistiche che, solo parzialmente, abbiamo tratteggiato in questo saggio. Si dimostrano, pertanto, deboli punti d'appoggio per una riconsiderazione del mondo contemporaneo che permetta di ricostruirlo su altre basi.

49 Zehra Taşdemir Yaşın, «The Adventure of Capital with Nature: from the Metabolic Rift to the Value Theory of Nature», in «The Journal of Peasant Studies», vol. 44, n. 2, 2017, pp. 377-401.

50 Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life*, Verso, New York 2015.

51 Cfr. Z. Taşdemir Yaşın, «The Adventure of Capital with Nature», cit., p. 393 e Stephen Bunker, «Natural Values and the Physical Inevitability of Uneven Development under Capitalism», in Alf Hornborg, John R. McNeill e Juan Martínez-Alier (a cura di), *Rethinking Environmental History: World-System History and Global Environmental Change*, AltaMira, Lanham 2007, pp. 252-253.

52 Z. Taşdemir Yaşın, «The Adventure of Capital with Nature», cit., p. 399. Cfr. anche John Bellamy Foster e Paul Burkett, «Value Isn't Everything», in «Monthly Review», vol. 70, n. 6, 2018, p. 5.

53 J.W. Moore, *Capitalism in the Web of Life*, cit., p. 54.

54 *Ibidem*, p. 71. Cfr. anche J. Bellamy Foster e P. Burkett, «Value Isn't Everything», cit., pp. 10-11. La tesi di Moore, secondo cui la condizione di possibilità di sfruttamento/plusvalore risiede nell'appropriazione del lavoro riproduttivo non pagato (al di fuori della validazione del mercato) delle donne e delle nature extra-umane, è erronea. Nel caso del lavoro domestico è sufficiente osservare che la sua socializzazione (statuale o privata) può innalzare sia la massa di plusvalore prodotta sia il saggio del plusvalore: ciò significa che anche in assenza di lavoro domestico non pagato si ha ugualmente sfruttamento/plusvalore (cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 260-262); nel caso del lavoro della natura il tipico processo di produzione del plusvalore relativo che innalza il saggio del plusvalore può, al contempo, ridurre il capitale costante (o meglio la composizione di valore) e pertanto aumentare il saggio di profitto: in altre parole, anche in assenza di nature a buon mercato si ha lo stesso sfruttamento/plusvalore (cfr. M. Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert*, cit., pp. 320-322).

55 Teresa Brennan, «Economy for the Earth: The Labour Theory of Value without the Subject/Object Distinction», in «Ecological Economics», n. 20, 1997, p. 177.

56 *Ibidem*, p. 179.

Laura Budriesi

Come l'erba per le formiche

Performance di sangue e nuovi paradigmi performativi di coesistenza e conoscenza oltre l'antropocentrismo

Diventare una rappresentazione significa diventare una vittima?

Un cavallo al macello. Si dibatte per sopravvivere. Lascia la vita insieme al suo sangue. Un cavallo che muore, e che muore miseramente, può diventare uno spettacolo? La scena è l'unico luogo in cui sia possibile morire impunemente e in questo sta il suo fascino. Ma è anche l'unico luogo in cui è impossibile morire realmente. O forse no… Uno dei tabù più radicati della tradizione scenica riguarda l'irreversibilità: qualunque cosa accada in scena, deve sempre essere possibile ripristinare le condizioni iniziali perché possa essere ripetuta. La morte, come la nascita, sono invece gli atti irreversibili per eccellenza.

Questo nel teatro; nella vita i luoghi in cui si muore sono opacizzati, lontani dagli sguardi di chi non è coinvolto direttamente con la morte. Ivano Ferrari, che ha lavorato in un macello, ha riversato sulla carta tutta la sua impotenza. Alcuni suoi versi mi martellano da quando li ho letti, dicono della fuga disperata di un toro e della sua impossibile salvezza, della miseria della morte sull'asfalto, vicino alle mosche:

> È fuggito un toro nero / erra sul cavalcavia / impaurendo il traffico / lo rincorriamo / impugnando coltelli / bastoni elettrici e birre / corre si ferma torna / arrivano i carabinieri coi mitra / ora è steso su un velo d'erba / e sussurra qualcosa alle mosche[1].

1 Ivano Ferrari, *È fuggito un toro nero*, in *Macello*, Einaudi, Torino 2004. Le poesie che compongono questa raccolta costituiscono un diario in presa diretta del periodo che il poeta ha trascorso come operaio al mattatoio di Belfiore, presso Mantova. Le liriche sono state ritrovate e pubblicate quasi trent'anni più tardi. Il 9 marzo 2019 ha debuttato a Bologna, presso l'Oratorio San Filippo Neri, lo spettacolo *Macello* di Pietro Babina e Giovanni Brunetto; drammaturgia di Pietro Babina e Jonny Costantino; regia di Pietro Babina; immagini di Giovanni Brunetto. Il regista ne scrive così: «La mia scelta iniziale, di lavorare su questo materiale, si inscriveva in un percorso sulla memoria dei campi di sterminio nazisti e sull'eterna domanda, di come degli uomini, a noi in tutto simili, abbiano potuto compiere una tale mostruosità. Leggendo *Macello* ho immediatamente ravvisato, non solo un'analogia nella produzione meccanica di morte, ma ancora più inquietante, la sensazione che questi luoghi, nel cuore delle nostre città, siano luoghi in cui si mantiene ardente, come brace sotto le ceneri, un'attitudine allo sterminio, che siano luoghi in cui il concetto di sterminio persiste come possibile normalità e che le nostre società sono organismi al cui interno pulsa anche questo: uno sterminio continuo al momento rivolto verso il diverso in quanto animale (cosa a mio parere non meno grave), e che potrebbe da un momento all'altro mutare il suo soggetto di riferimento», http://pietrobabina.net/macello/, ultima consultazione on line aprile 2019.

Chi lavora con la morte? I macellai, ad esempio, e i becchini, anche se in modo differente, perché non portano la colpa di averla procurata. Il teatro no. Assolutamente no. Perché in scena non si dovrebbe morire. Un'emozione estetica può valere la morte – seppur inevitabile – di un essere vivente, si domanda Oliviero Ponte di Pino, mentre abbandona lo spettacolo *Genet a Tangeri* dei Magazzini Criminali, mentre esce dal mattatoio di Rimini prima che il macabro rito sia compiuto:

> Sullo sfondo, contemporaneamente, un cavallo veniva prima ucciso e poi squartato. Nel momento in cui ho capito che il cavallo stava per essere ucciso, mi sono rifiutato di seguire lo spettacolo (che nei dieci minuti iniziali, gli unici che ho visto, mi era sembrato di una stupenda intensità: sconvolgente sia nell'ambientazione, evento irripetibile e quindi per me spettatore particolarmente coinvolgente). Per sgombrare il campo dagli equivoci, mi sembra necessario precisare alcuni motivi che non ho tenuto in considerazione quando ho scelto di rinunciare allo spettacolo. Non è stato per moralismo o "protezionismo": so benissimo che ogni giorno vengono macellati migliaia di animali, e che quel cavallo sarebbe morto in ogni caso, nella stessa maniera, qualche ora prima. Non è stato neppure il raccapriccio per la visione del sangue e della morte ad allontanarmi. Me ne sono andato prima. Non ho bisogno di misurare in una specie di rito iniziatico la morte altrui, quella di una vittima innocente. (Ma devo chiedermi: una mia emozione, anche estetica, vale la vita di un cavallo? Che prezzo può avere? E che tipo di emozione è? Quale sarà in questo caso la "qualità" dell'emozione che mi travolge? Se alla prima domanda ho risposto "No", alle altre ho paura di rispondere, per me e per gli altri). La ragione più profonda per cui mi sono rifiutato di rivedere *Genet a Tangeri* nel mattatoio è un'altra: quello dell'altra sera non era uno spettacolo[2].

2 L'articolo di Ponte di Pino, scritto a caldo per «il manifesto», poco dopo la rappresentazione di *Genet a Tangeri* nel mattatoio di Rimini il 19 luglio 1985, uscì il 23 luglio, in piena tempesta mediatica e fu pubblicato sullo stesso giornale, accanto a due altri testi, uno di Gianfranco Capitta e l'altro di Gianni Manzella. Ciò testimonia lo scandalo, ricostruito dal punto di vista mediatico e teorico, da Ferdinando Taviani in «Macello ovvero la mossa del cavallo», in «Patalogo», n. 9, Ubulibri, Milano 1986, pp. 217-223, https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/en/ferdinando-taviani-macello-patalogo-9-1986-2/. L'articolo di Oliviero Ponte di Pino è consultabile online: http://www.ateatro.it/webzine/2007/03/23/archivio-1985-genet-a-tangeri-nel-mattatoio-di-rimini/.

La deflagrazione di quell'innocenza che diviene spettacolo è la ragione "di testa e di viscere" che fece allontanare il critico – tra i pochissimi – dal mattatoio. La ragione più "tecnica" è che non considerò questo lavoro uno spettacolo che rispettava il principio di irreversibilità della scena. La morte è "oscena". Carmelo Bene con un'etimologia di fantasia aveva fatto derivare "o-sceno" da ciò che è talmente turpe da non potersi vedere in scena e questa definizione ben si attaglia a questa rappresentazione sul senso del tragico contemporaneo.

Era il 19 luglio 1985, nel corso del Festival di Santarcangelo, quando la compagnia Magazzini Criminali mise in scena una versione ridotta del suo spettacolo *Genet a Tangeri* nel mattatoio comunale di Rimini, suscitando reazioni molto vivaci[3]. Durante lo spettacolo, i tecnici del mattatoio e il veterinario macellarono un animale, un cavallo destinato a divenire cibo, spostando di solo qualche ora la loro routine quotidiana. Questa vicenda mise in moto la critica internazionale e divenne un caso giudiziario. Ferdinando Taviani, l'anno successivo, ne ricostruì gli snodi teorici e mediatici[4]. Non è mia intenzione entrare nella vicenda da questo punto di vista, né esprimere un parere se quella performance fosse o meno una mossa conservatrice per stroncare la postavanguardia, come scrissero alcuni. Qui mi interessa invece concentrarmi su quello che, dalla critica e dagli studi teatrali, sembra essere stato lasciato a livello di non-detto, anche nel saggio di Taviani in cui lo studioso, difendendo lo spettacolo dalle pesanti stroncature, *normalizzò* la violenza dell'atto, della macellazione, dell'uccisione, al di là del caso specifico della sua spettacolarizzazione nel macello di Rimini:

> Nessuno protesterebbe se i malati cessassero di morire nel dolore, o se non ci fossero più criminali da condannare, ma ci sarebbero sommosse se cominciasse a mancare la carne dai macellai. Né l'azione del macellare è, nella nostra società (come invece accade altrove, per esempio, credo, in Giappone), un'azione che si vuole circondata dal riserbo e dal tabù. In occasione delle nostre maggiori ricorrenze religiose, i cadaveri degli animali spellati occhieggiano a testa in giù dalle vetrine delle strade più luminose, squartati e sanguinanti, per fare allegria in vista dei dì di festa[5].

Taviani sbagliava quando, subito dopo, osservava: «Se non sbaglio,

3 Dopo lo scandalo del macello, la compagnia abbandonò l'aggettivo Criminali e si nominò semplicemente Magazzini, cfr. Oliviero Ponte di Pino, I*l nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze, 1988, parte 2.

4 F. Taviani, «Macello ovvero la mossa del cavallo», cit., p. 1.

5 *Ibidem*.

inoltre, è facilissimo visitare il lavoro d'un mattatoio. Operai e impiegati raccontano spesso aneddoti che riguardano i gruppi di curiosi ammessi a vedere»[6]. Non sono molti, in realtà, i luoghi in cui è vietato entrare: gli allevamenti intensivi e i macelli sono tra questi.

La scelta della compagnia fu quella di rendere manifesta la violenza del quotidiano e di mostrare quest'ultima come non-quotidiana e, quindi, freudianamente, *perturbante*. Il lavoro a cui, per motivi anagrafici, chi scrive non ha potuto assistere, vuole suggerire la condanna della violenza umana perpetrata nei campi palestinesi di Sabra e Chatila: «La metafora teatrale sulla violenza – è sempre Taviani che parla – operata dagli uomini sugli uomini si svolgeva accanto a una pratica non metaforica […]. Eppure questa era più feroce di quella»[7]. La carne e il sangue reali del cavallo dovevano essere anche, nelle intenzioni degli autori, la resa tangibile del concetto di "crudeltà" che caratterizza la visione teatrale di Artaud, per dimostrare in realtà l'opposto: la crudeltà artaudiana non è esibizione di violenza. «Nello spettacolo di Rimini, Artaud – come Genet – era posto in conflitto con le immagini del mattatoio, non rappresentato in esse»[8]. Questa è la nota pubblicata da Magazzini Criminali dopo le prime reazioni allo spettacolo:

> Abbiamo scelto di rappresentare una versione ridotta di *Genet a Tangeri*: senza scenografie, senza effetti di luce, senza oggetti di scena ma solo con la presenza nuda degli attori, in un ambiente urbano preciso: un mattatoio comunale in funzione. Lo scopo era quello di determinare una concomitanza tra lo spazio-tempo della finzione teatrale e la normalità di un atto che nella sua crudezza si ripete ogni giorno. Volevamo accostare ai temi genettiani della violenza, della morte, della prigionia e alle sue parole sui massacri di Sabra e Chatila, un atto di violenza quotidiana, lecita e umile come l'uccisione e successiva macellazione di un animale destinato a fornire la carne di cui ci cibiamo. Abbiamo pensato che le parole di Genet (soprattutto quelle relative ai massacri nei campi profughi palestinesi) e il teatro di Artaud tratto da *Pour en finir avec le jugement de Dieu* potessero ritrovare in questo ambiente la loro inquietudine originaria, per interpretare insieme l'inquietudine del nostro presente di uomini e di artisti. Non si è trattato dunque di portare un cavallo sulla scena e là macellarlo: sono stati gli attori a recarsi all'interno di un mattatoio comunale, quello di Rimini, dove ogni giorno si svolge il

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 2.

8 *Ibidem*.

normale lavoro di macellazione di bestie a scopi alimentari. La durata dello spettacolo è ridotta a circa un'ora e quindici minuti[9].

L'idea degli artisti, insomma, era far sì che le parole di Genet e il "doppio violento" del teatro di matrice artaudiana ritrovassero in questo ambiente la loro inquietudine originaria e dessero voce al triste presente.

Inizio dello spettacolo: si entra nella stalla adiacente al mattatoio. Un cavallo zoppica. Uno dei macellatori lo trattiene. Poi varca le soglie del macello vero e proprio, dove ha inizio la mattanza. Gli attori si trovavano in una zona separata, ma visivamente comunicante con il macello e, mentre recitavano, tracciavano, col sangue di un'altra macellazione, segni e lettere sul muro: era come se quello che si svolgeva accanto a loro fosse una "sovrimpressione" del loro spettacolo. Intanto i macellatori avevano terminato il loro lavoro: lavavano gli arnesi di morte, con metodo, con pacatezza. Venti minuti di agonia e sopraggiunse la morte. La compagnia, rispetto a questa scelta estrema, dichiarerà:

> Guardare in faccia la morte è difficile, lo sappiamo. Ma ancora più difficile è, per noi, constatare e accettare l'indifferenza e il freddo distacco con cui giorno dopo giorno accettiamo morti, violenze, ingiustizie, genocidi e massacri di cui la morte di una bestia per macello (morte così crudele e umile e che ci accompagna a nostra insaputa giorno per giorno) diviene il tragico simbolo. Noi stessi abbiamo vissuto per primi l'azione di quella sera in modo lacerante e doloroso, ma appunto ci sembrava necessario assumere su di noi il dolore e la lacerazione che tale atto provocava [...]. La morte per macellazione, non inserita in nessun codice (nemmeno in quello "teatrale" della corrida) ma offerta nella sua cruda nudità quotidiana, è un atto che ferisce più profondamente. Il nostro errore è stato quello di credere che il pubblico, quello presente e quello assente, potesse cogliere i nessi che noi avevamo istituito. O credere nella nostra sincerità. Ma lo scontro dei linguaggi simbolici propri all'espressione artistica con la crudezza della realtà ha provocato un cortocircuito emotivo: in noi, in coloro che c'erano, in chi non c'era[10].

Taviani nel saggio già citato ripercorre la storia della mediatizzazione della vicenda e della sua probabile strumentalizzazione; più interessante, però, è analizzare il momento e le condizioni effettive della ricezione

9 Magazzini Criminali, *Genet a Tangeri: una ambientazione*, in «Alfabeta», n. 76, 1985, p. 4, https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anni-80/magazzini-criminali-genet-tangeri-ambientazione-alfabeta-76-1985/.

10 *Ibidem*, p. 2.

dell'opera e esaminare il significato dello scandalo, allora e oggi. «Quando l'arte dà scandalo, sembra subire uno slittamento – è qualcosa che salta subito agli occhi. L'attenzione, che in origine verteva (o avrebbe dovuto vertere) su di essa, si sposta immediatamente dall'opera al campo della sua ricezione, interpretazione, valutazione»[11].

Fermiamoci un momento, allora, a riflettere sul contesto ricettivo, sulla relazione teatrale. Nel caso di episodi eclatanti per i media (e condannabili per noi) si innesca un dibattito che supera lo steccato estetico e verte su questioni etiche e politiche e qui ritorna l'etimo fantasioso, ma efficace, di o-sceno, "fuori dalla scena": l'arte deborda fuori dal teatro nella società, quando si avvicina alla realtà fino a toccarla davvero; lì, allora, dà scandalo. Qui sta il cuore di tanto teatro e di tanta arte degli anni '60-'70, teatro politico proprio perché vicino, sovrapposto alla vita: le arti performative fondano il proprio dispositivo visivo sul piano della reciprocità. Non solo lo spettatore a teatro guarda qualcosa che accade davanti ai suoi occhi e vi partecipa direttamente; ma si accorge (come non mai) che anche l'opera lo sta guardando, lo riguarda, riflette noi e su di noi.

Evento performativo analogo e analogamente condannabile sul piano etico fu l'episodio dell'uccisione in scena dell'astice nell'opera di Rodrigo Garcia (2007) bloccata prima che andasse in scena a Milano a seguito della denuncia di un'associazione animalista, l'Oipa. Ecco la descrizione di Renzo Martinelli:

> L'attore guarda l'astice per un tempo di circa dieci minuti, lo bagna con dell'acqua. Un microfono a contatto amplifica il rumore provocato dai movimenti dell'astice. Poi l'attore lo prende e lo uccide. Allo scopo di cuocerlo e mangiarlo. Gli taglia le chele, lo apre, lo cucina e lo mangia. Mentre lo mangia scorre un testo in video e una canzone cantata da Louis Amstrong. Nel video si vede il mare […]. Lo spettacolo tocca un tema cruciale per la civiltà occidentale. È una riflessione sulla vita e sulla morte e in particolare sull'occultamento della morte nella nostra cultura. Noi mangiamo cose già morte e preparate, non uccidiamo per mangiare. Perdiamo quest'esperienza che lasciamo fare ad altri per noi. La stessa cosa che si fa nello spettacolo avviene ogni giorno in tutti i ristoranti, in tutte le cucine, in tutte le pescherie e macellerie. La riflessione sul tema dell'uccisione di un animale diventa metafora dell'uccisione degli esseri umani, assorbita e virtualizzata dai

11 Roberta Ferraresi, *Lo scandalo del teatro, Ieri e Oggi*, http://www.iltamburodikattrin.com/approfondimenti/2015/scandalo-del-teatro/.

> media. Ogni giorno guardiamo in televisione la morte violenta della nostra stessa specie, violenza gratuita, violenza fatta sui nostri simili senza alcuno scopo in questo caso, neppure lo scopo del nostro nutrimento o della nostra sopravvivenza. Ma la realtà televisiva è realtà depotenziata e ancora una volta occultiamo l'esperienza reale della morte[12].

Perché l'uccisione di un animale deve diventare un meta-discorso sulla società, sull'occultamento della morte? Perché dovrebbe evocare le stragi degli umani e solo queste? La morte degli animali non umani non ha valore in quanto tale, non parla di sé, e gli artisti che di questa morte si fanno carico utilizzano gli animali per parlare d'altro. Garcia, per difendere la sua performance, dichiarò:

> Mi proibiscono di fare la mia performance *Accidens*. Perché c'è un astice vivo in scena. Perché assistiamo all'agonia, ma in un contesto differente dalla pescheria. Perché un attore, alla fine di 30 minuti di un'opera completa, lo taglia e lo cucina come in tanti ristoranti e lo mangia. Lo proibiscono i giudici con scarpe di pelle, giudici con borse di pelle[13].

La vita del teatro di nicchia accede a un più vasto dominio, entra nel discorso pubblico nel momento in cui provoca scandalo e spesso a farne le spese, nella storia della performance, del teatro performativo e dell'installazione artistica, sono gli animali non umani. Si pensi a Jan Fabre, celebre regista-performer belga, con i suoi animali morti: decapitati, imbalsamati, esposti, ancora una volta, in modo "o-sceno", portatori di valori simbolici, carnevali mortiferi, metafore dell'artista[14], protagonisti di installazioni e di performance teatrali come la maratona di 24 ore *Mount Olympus – To Glorify the Cult of Tragedy* (2015), ispirata ai rituali dionisiaci e che si apre con una scena corale in cui Dioniso si manifesta in un *twerking* danzato sul pavimento di una macelleria ricolma di brandelli di animali smembrati.

Ecco ancora qualche altro esempio. Nel lavoro di Romeo Castellucci e della Socìetas Raffaello Sanzio, figura ricorrente è l'animale vivo, epifania

12 Renzo Martinelli e Rodrigo Garcia, «Censure: Grazie, Europa Bloccato a Milano lo spettacolo di Rodrigo Garcia», in «ateatro», n. 107, 14 marzo 2007, http://www.ateatro.it/webzine/2007/03/14/censure-grazie-europa-bloccato-a-milano-lo-spettacolo-di-rodrigo-garcia/.

13 *Ibidem*.

14 Si vedano, solo per citare alcune, le sue celebri installazioni che fanno uso del corpo (vero) morto di animali: *Il carnevale dei cani randagi morti* (2006), *Il reclamo dei gatti randagi morti* (2007), con nove gatti imbalsamati appesi a ganci da macelleria, *Messaggeri decapitati della morte*, con teste di gufo, e la mostra *Knight of Despair / Warrior of Beauty* all'Hermitage (2016), con un pappagallo e un cigno imbalsamati.

e archetipo nel suo essere irriducibile all'elemento rappresentativo, animale come presenza pura, apparizione e presagio. Nell'*Orestea* di Castellucci[15] ci sono cavalli, asini, scimmie, animali non addomesticati, che si limitano a occupare la scena:

> L'animale – dichiara Castellucci in un'intervista – è senz'altro più efficace, ha una portata più distruttiva. Rappresenta il disordine necessario alla scena, rappresenta l'ombra dell'attore […]. Sono animali che non sono affatto addomesticati, sono semplicemente chiamati sulla scena per essere quello che sono. Non sono costretti a fare nulla[16].

Polemica c'è stata anche per i babbuini presenti ne *La discesa di Inanna* (1989) dello stesso Castellucci; Oliviero Ponti di Pino, rispetto a questa esibizione di animali, fa notare:

> Ammesso che il gruppo non solo non maltratti gli animali che porta in scena, ma che li rispetti anche, resterebbe in ogni caso legittimo affermare che la semplice esibizione di un animale sia inaccettabile, in qualsiasi forma. Questo però implica in prospettiva la totale rimozione dell'animale reale dalla scena culturale (e, al limite, dall'universo sociale, alla ricerca di una impossibile utopia che escluda in ogni sua forma lo sfruttamento di altre forme viventi da parte dell'uomo)[17].

Per Castellucci, però, la scena stessa è organismo da profanare: «Ogni lavoro teatrale che affronto assume per me una qualità organica che si sviluppa secondo la sua specifica animalità. In breve, nella sua forma animale»[18]. Metafora della tragedia è, quindi, il capro: «Il primo attore della storia del teatro è stato un capro, la radice di "tragedia" è proprio "capro"; nei culti di Dioniso il capro veniva ucciso, con l'accompagnamento di canti tristi, che poi si sono trasformati in tragedie»[19].

15 Opera del 1995, riproposta nel 2016.

16 Cfr. Roberta Ferraresi, «"ORESTEA" 1995. VENT'ANNI PRIMA. Discorsi verso una teoria dell'attore», in «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», 6 dicembre 2016, https://cultureteatrali.dar.unibo.it/orestea-1995-ventanni-prima-discorsi-verso-una-teoria-dellattore/.

17 O. Ponte di Pino, «Gli animalisti contro La Discesa di Inanna», p. 42, in *Romeo Castellucci & Socìetas Raffaello Sanzio*, ebook, Doppiozero 2013.

18 Romeo Castellucci, «The Animal Being on Stage», in «Performance Research», vol. 5, n. 2, 2000, p. 23.

19 O. Ponte di Pino, «Gli animalisti contro La Discesa di Inanna», cit., p. 27.

Altre *maschere* animali si trovano nei lavori di Babilonia Teatri[20], gruppo che rifugge la finzione teatrale e condisce versi "quotidiani" e poetiche immagini pop[21] di riciclo. In *The end*, riflessione della stessa compagnia sulla rimozione della morte nel contemporaneo, si mostra una provocatoria crocifissione con le teste (vere?) di un bue e di un asino[22] (appena tolte dal frigorifero, in scena), che sono golgota e presepe al tempo stesso: «Aprendo il frigorifero si scoperchiano le profonde contraddizioni della nostra società, che sterilizza la morte degli uomini e degli animali»[23]. In *Jesus* di Valeria Raimondi un agnello sacrificale penzola dal soffitto e patate crude sparse sul palco: il simbolo di Dio, insomma, sopra chili di patate da arrostire[24], immagine che polarizza la visione tra l'*Agnus Dei* barocco di Francisco Zurbaran e le vittime animali appese ai soffitti da Maurizio Cattelan.

Animali vivi e vegeti appaiono nello "zoo sentimentale" dello scanzonato Teatro delle Ariette (attivo dal 1996), animali della loro fattoria itinerante per condire con vivacità il loro "teatro da mangiare":

> Non solo parlare di essi, ma introdurli nel teatro. La poesia dell'animale. La sua vitale imprevedibilità. Qui non si tratta di esotici leoni, tigri, elefanti, rinoceronti, scimmie, zebre, giraffe ma del pony, delle oche, delle galline, dei cani, delle pecore perfino (tutti con un nome) […]. E con gli animali che fanno? Quegli animali che loro non vogliono mangiare perché hanno un nome. Quegli animali che non sono né carne da batteria, né pupazzi, come quelli che sono abituati a conoscere i bambini oggi, ma compagni, confidenti, volti, nomi, soggetti viventi che hanno diritto a una tomba nel podere quando vengono a mancare per la vecchiaia[25].

Numerosissime sono le installazioni che, a partire dagli anni '90, hanno per protagonisti gli animali: Cattelan apre il suo repertorio di animali imbalsamati con *Bidibidobidiboo* del 1996: uno scoiattolo suicida, riverso su un tavolo, è un animale imbalsamato che rappresenta l'alter ego dell'artista nella versione miniaturizzata della casa dell'infanzia. Può la magia di Mary Poppins cancellare la morte? In *Love saves life* (1997) un cane, un gatto e un gallo imbalsamati stanno su un cavallo, pure imbalsamato, e formano una piramide di corpi con le bocche aperte per il loro ultimo verso. Un'altra scultura, *Senza titolo* (1997), consiste dello scheletro di un cane che stringe in bocca una copia del giornale «Le Monde». Sempre del 1997 è *Trotsky*, un cavallo tassodermizzato appeso al soffitto mediante un'imbragatura di cuoio. L'artista ritorna sul cavallo in *Untitled - I.N.R.I.* del 2009: il corpo di un cavallo, anch'esso tassodermizzato, giace abbandonato sul pavimento con un cartello conficcato nell'addome che reca la scritta "I.N.R.I".

Nulla in confronto a Damien Hirst, divenuto famoso per l'insolito materiale con cui ha dato corpo alle sue opere: cadaveri di animali. Tigri, pecore, mucche, squali imbalsamati e immersi in formaldeide. Del 1990 è *A Thousand Years*, in cui mette in scena il ciclo della vita: una teca di vetro ospita la testa di una mucca in decomposizione, sulla quale alcune mosche depositano le loro uova. Dalle uova nascono le larve che si cibano del finto sangue della mucca (in realtà acqua colorata e zucchero), diventano mosche a loro volta e volano verso la parte alta della teca dove si trova una lampada insetticida che pone fine alla loro esistenza. L'anno dopo è stata la volta di *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*: un grande squalo tigre, catturato da un pescatore australiano su commissione di Hirst, è immerso in una vasca colma di formaldeide. Da allora, per realizzare le proprie opere, l'artista ha continuato a utilizzare cadaveri di animali. Quanti animali sono morti, nel corso degli anni, per dar vita alle opere di Hirst? La rivista «Artnet» ha provato a fare una stima:

20 Nel presentare lo spettacolo *Calcinculo* (2018), la compagnia dichiarò in modo provocatorio: «Abbiamo smesso di andare a votare, ma chiediamo che i diritti e i doveri dei nostri cani, gatti, canarini e tartarughe e criceti e conigli e porcellini d'india e pesci rossi siano sanciti dalla legge e che il tribunale si occupi della loro dignità e del rispetto nei loro confronti», http://www.babiloniateatri.it/portfolio-items/2018-calcinculo/.

21 Cfr. Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 77: «Pop inteso come popolare non come adesione al gusto di massa, ma come utilizzo di un repertorio collettivo di competenze, riferimenti, conoscenze e simbologie: enciclopedia condivisa. L'oggetto viene così acquisito all'interno dello spettacolo per quello che è ma decontestualizzato e defunzionalizzato. Sfugge alla rappresentazione per approdare all'iconicità, ossia a un simbolismo facilmente decodificabile per lo spettatore medio».

22 In una prima versione di *This is the end my only friend the end*, presentata a «Santarcangelo 40» nel 2010, c'erano, al posto del bue e dell'asino, carcasse di maiale che crollavano dal soffitto dopo degli spari: cfr. S. Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 126.

23 Clelia Delponte, «La poesia della vita per sfidare la morte», ne «Il Gazzettino» (Pordenone), 18 aprile 2012, cit. in F. Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 135.

24 Valeria Raimondi, «Sola con un agnello. / Candido. / Immacolato. / Quell'agnello è destinato alla tavola e al ventre. / Da un lato schizza verso la cucina, dall'altro verso il Golgota. / Da un lato verso Betlemme, dall'altro verso un letto di patate e rosmarino», https://studylibit.com/doc/7501809/scheda-artistica.

25 Massimo Marino, *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, Titivillus, Corazzano 2017, pp.101-102. Nello spettacolo della stessa compagnia *Bestie. Circolo filosofico da Cortile* (2006), gli animali portati in scena sono lasciati liberi di muoversi per il palco: «Il mondo delle bestie è un altro mondo, da cui ci sentiamo attratti e spaventati, perché nelle bestie percepiamo qualcosa di originario, che ci appartiene, ma che non riconosciamo più. Associamo spesso agli animali parole come istinto, libertà, piacere e nella nostra rincorsa di un'utopia, di un altro mondo possibile, di una felicità estrema, quello con gli animali è un continuo confronto», http://www.teatrodelleariette.it/archivio-spettacoli-bestie.html.

l'autrice dell'articolo (13 aprile 2017), Caroline Goldstein, li ha divisi in categorie (1991-2014): *Cuddly Farm Animals*, vittime: 13 pecore, 7 mucche, 5 vitellini, 4 tori, 3 cavallini, 2 maiali, 1 orso bruno e una zebra; *Sea Creatures*, vittime: 17 squali e 668 pesci; *Creatures Blessed with the Gift of Flight*: vittime: 850.000 mosche; 45.000 insetti di oltre 3.000 specie; 17.000 farfalle, 5 uccelli; *Miscellaneous Remains*, vittime: 46 salsicce di maiale, un cranio umano incrostato di diamanti, 624 organi interni provenienti da 8 mucche, 16 crani bovini, 41 scheletri di pesce, uno scheletro di mammut lanoso dorato. Il totale delle vittime assomma a 913.450[26]. Le performance di sangue hanno reso celebre anche Hermann Nitsch, di cui si ricorda *Orgien-Mysterien Theater*, *il Teatro delle orge e dei misteri*, performance dionisiaca nella quale i partecipanti si scatenano in un sabba, accanendosi su carcasse di animali per manipolarne voluttuosamente le interiora. Queste "opere" hanno visto le carni di animali squartati, scuoiati, sezionati, spogliati dell'anima e ridotti a involucri, alter ego degli artisti, feticci tristi in formaldeide, appesi a ganci da macellaio, seviziati e resi perciò celebri. Corpi morti come testimoni di altre morti, cadaveri ingombranti di cavalli, di squali, di mucche, fino ai più piccoli scoiattoli, scarabei o miseri resti (pellicce, ossa, scheletri).

Lo scorso anno la rivista «Apollo Magazine» ha posto con forza un interrogativo: i musei dovrebbero esporre opere d'arte che utilizzano animali vivi? Victoria Daley, scrittrice e curatrice di mostre, dichiara:

> Prima di affrontare questa domanda, dobbiamo partire da un presupposto insito nella domanda stessa: se un'opera che utilizza animali vivi sia veramente arte. O meglio: mostrando animali vivi come opere d'arte si demolisce il significato di arte, mentre si relegano le creature viventi all'inammissibile categoria di oggetti. Gli artisti, che sono chiamati a inventare e a interpretare, a tramutare e a trasformare, devono riconoscere che introdurre animali veri in un'opera d'arte non è un'azione artistica, ma letterale – essa nega l'atto creativo, interpretativo e immaginativo necessario alla realizzazione dell'arte. Gli animali possono essere dipinti, ma sostituire una creatura vivente, che respira, a un'opera d'immaginazione è proibito per definizione […]. I musei, tenendo una posizione d'*arrière-garde*, non hanno espresso politiche chiare sugli animali vivi. Forse perché artisti e musei spesso considerano se stessi esenti da varie restrizioni [...] nel nome della libertà artistica. [Gli animali] già portano il peso dell'essere mangiati, soggetti a esperimenti, tolti dai loro habitat, cacciati per sport o per prendere parti del loro corpo, clonati, obbligati a lottare, gareggiare ed esibirsi – perché gli artisti devono allargare le fila di coloro che infliggono tormento? Dobbiamo considerare gli animali vivi provviste d'arte? L'arte prevale adesso sul regno animale e ha la priorità sulla vita stessa? Se i musei sostengono l'inclusione degli animali nelle opere d'arte che espongono, rispondono a queste domande con un "Sì". Devono essere incoraggiati a rispondere con un "No" convinto[27].

26 La stima è «prudente», specifica Caroline Goldstein, «How Many Animals Have Died for Damien Hirst's Art to Live?», https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097.

L'ospitalità della performance[28]

Di segno radicalmente opposto è l'esperienza della ricercatrice e performer finlandese Tuija Kokkonen, autrice di *A Performance with an Ocean View*, in cui porta la performance oltre il suo territorio d'elezione, quello antropocentrico, quello che opacizza l'*agency* dei non umani. Nella contemporaneità, che definisce «*the age of global performance*», in cui la nostra soggettività è basata sulla *spectatorship*[29], Kokkonen, considerando la performance come *im-potenzialità*, si incammina lungo un percorso di ricerca inverso rispetto a quello fin qui presentato, un percorso basato sull'*azione debole* (*weak action*) dei performer umani, prerequisito per l'azione dei non umani. Il punto di partenza è il non-fare dell'animale; il semplice essere. La performance si fa non performativa:

> In *A Performance with an Ocean View*, mi sono focalizzata sull'*agency* della natura. Dal momento che i concetti di azione e di agency definiscono – almeno inconsciamente – il nostro modo di pensarci umani, l'idea di performance e quella di luogo, ritengo che sia pertinente prenderli di nuovo in esame. Se, in termini cartesiani, l'azione deve essere "interiorizzata", non possiamo – dalla prospettiva dell'etologia e dell'ecologia evolutiva contemporanee – negare l'*agency* agli animali, che possiedono linguaggio, cultura, moralità, intelligenza e capacità estetiche. E se consideriamo anche tutte quelle creature e quei processi che influenzano le azioni degli umani e che

27 Intervista in «Finestre sull'arte», https://www.finestresullarte.info/887n_e-giusto-esporre-animali-vivi-nei-musei.php.

28 Tujia Kokkonen fa ricorso a questa definizione in «Non-Humans and Performance», in «Journal for Artistic Research» (2011), https://www.academia.edu/3196047/Non-Humans_and_Performance, p. 17.

29 «Aprendo la rappresentazione agli agenti non umani si modifica la posizione centrale occupata dallo spettatore e la nostra percezione della *spectatorship*», *ibidem*, p. 11.

> costituiscono le fondamenta per la vita, allora anche le piante e i processi inorganici naturali vanno intesi come attori[30].

Gli attori di *A Performance with an Ocean View* sono il sole, le nuvole, il vento, la pioggia, la temperatura della giornata e gli animali: cani, formiche, serpenti, gabbiani, poi le rocce del paesaggio. Gli umani e la natura sono intrecciati completamente.

Kokkonen descrive la modalità con la quale ha realizzato il suo lavoro: considerare i non umani come co-interpreti con i quali gli umani hanno provato sin dall'inizio. Durante le prove, quasi ogni giorno, gli attori umani hanno ideato momenti di performance con attori non umani in diversi potenziali luoghi di spettacolo. Scopo della ricerca era, insomma, mettersi nelle condizioni di estendere l'azione e l'*agency* al di là della sfera umana. A causa della tradizione antropocentrica del teatro e della performance art, infatti, l'*agency* non umana passa facilmente inosservata. Per Kokkonen siamo "potenziali" nella misura in cui abbiamo la possibilità di *non operare*: la grandezza delle potenzialità umane è esattamente il potenziale per non agire, il potenziale per l'oscurità: «Essere liberi significa essere capaci della propria impotenza»[31]. E arbitraria è la linea di separazione tra umano e non umano: «Il termine "non-umano" rappresenta un problema vecchio e familiare: esso si basa su un'opposizione binaria e prende le mosse da una prospettiva umana intesa come qualcosa di differente e di opposto alla natura»[32]. In tal senso, l'artista finlandese riprende il pensiero di Giorgio Agamben e di Jacques Derrida, che postulano un'altra prospettiva della soggettività, indicando come quella umana non si basi né sulla ragione, né sull'essere, né sull'altro umano o sull'inconscio, ma sull'animalità:

> Secondo Derrida il limite fra umani e (altri) animali non è un abisso ma un confine molteplice, frastagliato e in movimento, alla luce del quale stiamo attraversando una fase storica per cui non abbiamo riferimenti per definire quali siano i margini di una soggettività antropocentrica[33].

L'esperienza di Kokkonen è ben sintetizzata nella performance di un cane nella società contemporanea. Ecco gli interrogativi che l'autrice si è posta: «Lavorando con un animale vivo, mi sono resa conto che mi stavo

30 *Ibidem*, p. 10.
31 *Ibidem*, p. 12.
32 *Ibidem*, p. 6.
33 *Ibidem*, p. 20.

continuamente chiedendo: chi è lei? E, poi, chi sono io? Che cosa è una performance prodotta per un cane e cosa succede agli attori umani?»[34]. La performer lavora con il cane Eka e finisce per dirigere una performance interamente centrata su di lei. In una delle performance Eka è una delle interpreti, insieme ad altri attori non umani e umani. Poi viene realizzato uno spettacolo per lei: Eka era la spettatrice. Gli interpreti umani eseguivano piccole esibizioni per lei, soffiando bolle di sapone, dandole un osso, lanciando una palla. Oppure si mettevano sui bordi di un tetto con le spalle rivolte agli spettatori umani, lasciando lo spazio a Eka, osservando l'orizzonte e il cielo, in attesa. Kokkonen ha messo in scena una performance per Eka solo quando gli spettatori umani se furono andati. Questa azione faceva parte di una serie di variazioni che ha sviluppato partendo dalla performance di Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).

Tuija ed Eka hanno camminato attraverso le installazioni ed Eka non sembrava affatto interessata, a volte invece c'erano odori interessanti, oppure la performer aveva nascosto qualcosa da mangiare in un punto e Eka si divertiva a correre là in mezzo. La risposta dello spettatore animale ha cambiato l'evento: ciò che Tuija aveva originariamente programmato come contenuto della performance è diventato oggetto fugace e i sensi della performer, i movimenti e la consapevolezza sono cambiati in rapporto alla partecipazione di Eka. Eka era diventata la *zona liminale* della performance stessa.

Kokkonen dichiara di essersi mossa verso l'*essere-con* o il *divenire-con un cane*. Il *divenire* è avvenuto nella direzione del *sensoriale*; per gli umani il mondo è ri-tornato a essere nuovamente percepito, ma grazie ai sensi del cane il mondo è diventato anche più sconosciuto. L'aspetto significativo era che la performance per un cane era una performance e, nello stesso tempo, non lo era. Eka assistette allo spettacolo, eppure non lo fece. La ricercatrice si chiese se lei lo ricordasse o meno. E si domandò cosa avessero provato il pulcino e il gabbiano che avevano seguito ogni spettacolo da un nido posto sul bordo del tetto: la performance aveva creato un "oblio piumato"? Kokkonen definisce la performance per i non umani una performance impropria (*misperformance*): in quel contesto gli umani e lo spettatore-cane sono divenuti qualcosa di diverso; le posizioni di spettatore e performer si sono avvicinate alla *co-azione* e al *co-essere*.

L'aspetto più rilevante di questa azione mi pare il punto di arrivo: l'opportunità per una possibile uscita dalle società performative, alimentate

34 *Ibidem*, pp. 22 sgg.

dalla norma dell'efficacia operativa, determinata dall'essere di fronte alla *non-potenza* degli animali. Attraverso la performance come evento del corpo, concreto e sensoriale, le connessioni tra umani e non umani possono essere nuovamente messe in discussione, e possono anche essere risolte dai non umani. Kokkonen sottolinea inoltre che la conoscenza prodotta da questo genere di *eventi* è solo parzialmente controllabile. La conoscenza sensoriale rimane sempre intuizione; può essere percepita, risultare efficace, ma può anche essere non interamente compresa. Come tale, la ricerca artistica potrebbe offrire la possibilità di creare una relazione riflessiva con questa non-potenza e con la *quasi non-conoscenza* scaturiti da essa nel *cuore-animale-della-ragione*. Questa visione mette in discussione il posto degli umani sia nella performance sia nel mondo, così come i limiti della performance: «Allargando l'azione e l'*agency* della performance al di là dell'umano, ho tracciato una modalità esecutiva e performativa simile a quella dell'erba e delle formiche: un modo di esistere tra altre creature, altre cose, di unirle, di espandersi»[35].

35 *Ibidem*, p. 17.

Carlotta Cossutta

Un marzo transfemmninista, una primavera imprevista

> Facciamo un appello all'insurrezione TransFemminista: veniamo dal femminismo radicale, siamo le lesbiche, le prostitute, l* trans, le immigrate, le sfortunate, le eterodissidenti… siamo la rabbia della rivoluzione femminista e vogliamo mostrare i denti: uscire dagli uffici del "genere" e delle politiche corrette e che il nostro desiderio ci guidi, sempre politicamente scorrette, sempre disturbando, ripensando e risignificando le nostre mutazioni […]. Dato che tutti produciamo genere, possiamo produrre liberà, argomentandola con infiniti generi. Reinventiamoci a partire dal desiderio. Lottiamo con i nostri corpi contro qualsiasi regime totalitario. I nostri corpi sono nostri, così come i loro limiti, mutazioni, colori e transizioni.
> Non abbiamo bisogno di tutori rispetto alle decisioni che prendiamo attraverso i nostri corpi: trasmutiamo di genere, siamo quello che vogliamo – travestit*, lesbiche, femme, butch, puttane, trans, portiamo il velo e parliamo wolof: siamo rete: branco furioso. Chiamiamo all'insurrezione, all'occupazione delle strade, ai blogs, alla disubbidienza, a non chiedere il permesso, a generare alleanze e strutture proprie.
> Non difendiamoci: facciamo sì che ci temano!
> Siamo una realtà, operiamo in differenti città e contesti, siamo conness*, abbiamo obiettivi comuni e non ci farete tacere più.
> Il femminismo sarà transfrontaliero, trasformatore transgenere o non sarà. Il femminismo sarà TransFemminista o non sarà…
> Vi amiamo.

Nel capodanno del 2010 la *Rete PutaLesboNeraTransFemminista* pubblicava dalla Spagna questo *Manifesto per un'insurrezione transfemminista*[1]. Poche righe fondamentali e entusiasmanti che chiamavano a costruire alleanze, scardinare i generi, superare le frontiere e diventare temibili. Un testo che rappresenta uno dei primi momenti in cui un movimento politico si descrive come transfemminista, importando il termine, dall'inglese in

1 Lo trovate qui, nel blog di *Smaschieramenti*: https://smaschieramenti.noblogs.org/manifesto-per-uninsurrezione-putalesboneratransfemminista/

cui era nato, all'italiano attraverso la mediazione spagnola. Non è un caso, infatti, che l'emersione e la diffusione di questo termine si sviluppino in contesti che mettono in discussione il femminismo stesso, con un gesto di *autocoscienza* che prende le mosse dalle riflessioni di Susan Stryker, Sandy Stone, Paul B. Preciado e dalle pratiche, dalle controcondotte si potrebbe dire, della scena *pornoterrorista* spagnola. Contesti fondamentali anche in Italia, che risuonano nei movimenti femministi, queer e lgbti, che in quegli anni intessono trame di resistenza e sovversione, dando corpo a traiettorie eretiche anche rispetto ai canoni femministi.

Nove anni e tre mesi dopo, a fine marzo 2019, Verona veniva attraversata da un'imponente manifestazione che la dichiarava "città transfemminista", con una dimensione transnazionale significativa. La manifestazione chiamata da *Non una di meno* per contrastare il *World Congress of Families* incarnava in maniera inedita l'idea che la mobilitazione femminista sia transfemminista, o non sia. Non nel senso che non possano darsi azioni femministe non transfemministe, ma che la costruzione di alleanze, il superamento dei confini e la messa in discussione dei binarismi non possono che passare da un'interrogazione sul femminismo stesso e da una prospettiva transfemminista. Come sottolinea Emi Koyama nel *Manifesto Transfemminista* pubblicato nel 2001 e tradotto da Les Bitches nel 2018[2], infatti:

> Il transfemminismo è prima di tutto un movimento fatto da e per le donne trans che riconoscono che la propria liberazione è intrinsecamente legata alla liberazione di tutte le altre donne, e delle altre soggettività […]. Il *transfemminismo* non è un tentativo di impadronirsi delle attuali istituzioni femministe. Al contrario, allarga il campo e fa progredire il femminismo stesso attraverso la nostra liberazione e attraverso l'alleanza con tutt* le/gli altr*. Si schiera, in egual misura, per la liberazione delle donne trans e non-trans, e chiede alle donne non-trans di battersi per le donne trans. Il *transfemminismo* incarna le politiche dell'alleanza femminista attraverso le quali donne con storie diverse si sostengono a vicenda, perché se non ci sosteniamo a vicenda, nessun altro si prenderà la briga di farlo.

Rivendicare il transfemminismo per contrastare il *World Congress of Families* ha significato opporre alle retoriche e alle politiche contro l'autodeterminazione di donne e soggettività lgbtqia+ non soltanto una reazione difensiva, ma anche un movimento capace di interrogarsi su se stesso

2 Lo trovate qui: https://lesbitches.wordpress.com/2018/07/13/manifesto-transfemminista/

e di rilanciare la lotta non per difendere l'esistente, ma per trasformarlo nel futuro che vogliamo, che sicuramente non è il presente che abitiamo. Dichiarare *Verona città transfemminista* in questo senso rivendica la capacità di non farsi condizionare dalle oppressioni, ma di utilizzarle come punto di partenza per scardinarle, mettendo in discussione e sovvertendo le categorie che le producono.

Non una di meno, quindi, ha saputo fare dell'agire di concerto, in comune, uno spazio aperto alle differenze e allo stesso tempo capace di non limitarsi a tutelarle. Questo gesto è stato reso possibile dal processo di soggettivazione politica che *Non una di meno* riesce a essere da tre anni e che ha preso un corpo molto potente nel marzo appena passato. La costruzione dello sciopero, infatti, è stata realizzata da un percorso variegato, in cui abbiamo dato prova di saper costruire alleanze, solidarietà e commistioni inedite che immediatamente creavano nuovi spazi politici, nuove forme dell'agire e nuove pratiche di lotta. Mettere in discussione la separazione tra produzione e riproduzione, a partire dalla violenza strutturale che regge entrambe, è stato il primo passo per interrogarci, davvero con una postura transfemminista, sulle pratiche del nostro fare politica. Immaginare uno sciopero che partisse da una piazza aperta a discussioni e confronti, come abbiamo fatto a Milano, ad esempio, è stato fondamentale per immaginare un diverso modo di abitare lo spazio pubblico, di appropriarsi delle piazze della città con i nostri corpi, ma anche con le nostre parole, che hanno messo in discussione la sessualità, l'educazione, il lavoro, il nostro rapporto con l'ambiente e le altre specie, il razzismo, e noi stesse, e con le nostre azioni, portando allo scoperto il lavoro di cura che spesso rimane chiuso tra le pareti domestiche e rendendolo un momento collettivo e non un dispositivo di isolamento. Allo stesso tempo quella piazza ha provato a essere un porto per diverse lotte concrete sul territorio, da quella dellu maestru a quella dellu facchinu, non tanto per costruire un rituale di condivisione, ma per provare a contaminarsi, mettendo in comune strumenti ed esperienze per uscirne trasformatu.

In questo senso lo sciopero è stato la messa in atto di un futuro possibile che si faceva già presente, di un'*eterotopia* capace di diventare il grimaldello con cui scardinare la quotidianità. L'atto di rifiuto e di sottrazione che lo sciopero comporta, quindi, è stato riempito di un'affermazione forte, capace di dire "se le nostre vite non valgono noi ci fermiamo" per prenderci il tempo di dare vita ai nostri desideri e trasformare le nostre fatiche in gioia e le nostre tristezze in rabbia.

Non si tratta di un processo perfetto o compiuto, ma di un modo di procedere che cerca di modificare i confini dei campi politici e di senso in cui

il nostro agire viene costantemente rinchiuso. Si tratta, cioè, di interrogarsi costantemente sul proprio desiderio e sulla propria rabbia per poterli indirizzare in una direzione che non sia solo una reazione, ma che mantenga il carattere *imprevisto* del gesto femminista e che apra sempre e di nuovo spazi diversi, in modo che diverse soggettività possano trovarvi posto. Per questo è stato importante ritrovarsi a Verona in un'assemblea transnazionale in cui sentire questa forza rimbalzare dall'una all'altru, riconoscendoci nella capacità di costruire pratica politica facendola, in un percorso che cambia i modi di agire e la percezione di sé di chiunque lo attraversi. Il soggetto *transfemminista*, quindi, è un soggetto che trasforma costantemente se stessu, che si lascia attraversare dalle altru e che si riconosce non tanto in ciò che produce, ma nell'atto stesso del fare, insieme.

Se, come sostiene Rosa Luxemburg, imparare la rivoluzione è come imparare a camminare, non si può fare se non facendola, il transfemminismo incarna proprio questo tentativo: provare a camminare sapendo di poter cadere, fallire, perdere l'equilibrio, ma anche sapendo di poter cambiare prospettiva solo facendolo.

Il marzo transfemminista di *Non una di meno*, perciò, ha saputo dotarsi di pratiche e strumenti diversi per dire e fare la stessa cosa: rifiutare l'orizzonte del presente, delle sue oppressioni e delle reazioni conservatrici ai nostri desideri di libertà (e alle nostre pratiche di liberazione) non in nome di un futuro a venire, ma in virtù delle relazioni e degli spazi che apriamo qui e ora, che trasformano i luoghi che abitiamo, le città che attraversiamo e i processi di soggettivazione in cui siamo incastratu. E dire questo non significa una postura consolatoria in cui tutto è già fatto, ma vuol dire dirigere lo sguardo sulle forme già in atto di sovversione, anche quando piccole o effimere, per capire come riprodurle e condividerle.

In questo contesto dirsi transfemministe è un modo per nominare questo modo di fare politica, che parte dall'assunto ben delineato da Susan Stryker rivolgendosi a Frankenstein:

> La lingua fallogocentrica, non chi la utilizza in un dato momento, è il bisturi che segna la nostra carne. Sfido quella Legge, rifiutandomi di rispettare il decreto originale del mio genere. Anche se non posso sfuggire al suo potere, posso passargli attraverso. Forse, se mi muovo in maniera sufficientemente furiosa, posso deformare quel potere con il mio passaggio e lasciare una traccia della mia rabbia. Posso abbracciarla mettendo in atto la vendetta di rinominarmi, dichiarando la mia transessualità, ottenendo l'accesso ai mezzi della mia riassegnazione esteriore. Anche se non posso reggerlo, posso muovermi al di sotto dello stilo per favorire i miei occulti piaceri autosufficienti[3].

Una dichiarazione di un utilizzo possibile della rabbia, capace di diventare anche fonte di piaceri autosufficienti. Un utilizzo della rabbia non soltanto transgender, perché, come ricorda ancora Stryker,

> la Natura con la quale mi tormentate non è che una menzogna. Non illudetevi che essa possa proteggervi da quello che rappresento, perché è una montatura che nasconde l'infondatezza del privilegio che, a mie spese, cercate di tenervi stretto. Siete costruite quanto me; il medesimo Ventre anarchico ha dato i natali ad entrambe. Vi esorto a interrogare la vostra natura, come io sono stata costretta a fare con la mia. Vi sfido a rischiare l'abiezione e a fiorire come è successo a me. Ascoltate le mie parole e potrete facilmente scoprire anche in voi stesse le cicatrici e le suture[4]

Per questo il marzo transfemminista è stato anche un modo di vedere le nostre cicatrici e suture, di osservare meglio i bisturi che ci hanno costruitu e che pretendono ancora di costruirci, per muoverci sotto gli stili, fino a renderli spuntati.

---

3 Susan Stryker, «Ciò che dissi a Victor Frankenstein sopra il villaggio di Chamonix: un'interpretazione della rabbia transgender», trad. it. di feminoska, in «Liberazioni», n. 21, Estate 2015, pp. 58-78 (la citazione è a p. 76). Aggiungo, dallo stesso testo: «La rabbia è generata dalla situazione del soggetto in un campo disciplinato dalla relazione instabile, ma indissolubile, tra linguaggio e materialità, una situazione in cui il linguaggio organizza e porta a significazione una materia che allo stesso tempo sfugge ad una rappresentazione definitiva ed esige una continua riarticolazione in termini simbolici. In questo campo dinamico, il soggetto deve sorvegliare costantemente il confine costituito dalla propria rifondazione, al fine di mantenere le finzioni di "interno" ed "esterno" contro un regime di significazione/materializzazione la cui intrinseca instabilità produce una delle sue caratteristiche costanti: la rottura dei confini soggettivi. Il sentimento di rabbia che cerco di definire si trova al margine della soggettività e al limite della significazione. Esso origina dal riconoscimento che l'"esteriorizzazione" di una materialità, che viola continuamente la forclusione dello spazio soggettivo all'interno di un ordine simbolico, è anche e necessariamente "dentro" il soggetto, fondamento della materializzazione del suo corpo e formazione del suo Io corporeo» (pp. 73-74).

4 *Ibidem*.

Silvia Zanelli

Per una dinamogenesi affettiva dell'umano, dell'animale e del non-umano

Siamo nell'affetto, l'affetto non è in noi.
Brian Massumi

In questo breve intervento vorrei proporre un'analisi e un'interrogazione critica di «The Energies of Men» di William James. Sin dalle prime battute l'intento dell'autore è cristallino. Il nucleo teorico della sua argomentazione risiede nella volontà di dare corpo a un'immagine della psicologia che metta in luce un aspetto che fin dai tempi di Kant vive all'ombra del rigorismo dell'incombente "Ragion Pura": l'ineliminabile carattere affettivo-emotivo dello svolgersi della vita umana. Per James l'esigenza di una teoria "*dinamogenetica dell'umano*"[1] si fa strada al di fuori dei laboratori di psicologia sperimentale che a suo avviso producono risultati di ricerca non tanto fallaci quanto piuttosto unilaterali e non soddisfacenti se non affiancati a uno sguardo d'insieme più ampio e problematizzante, sguardo che vede nel Professor Pierre Janet che lavora in maniera magistrale nel sondare nuove profondità di pensiero:

> Quando ci dedichiamo agli scritti di Janet, notiamo che vengono utilizzate forme di pensiero totalmente diverse. Oscillazioni delle energie mentali, tensioni differenziali, divisioni della coscienza, sensi di insufficienza e irrealtà, agitazioni e ansie, depersonalizzazioni – questi sono i concetti elementari che vengono imposti al medico dalla totalità della vita del paziente. Hanno poco o niente a che vedere con le classiche categorie usate in laboratorio[2].

Le categorie impiegate in laboratorio appiattiscono cioè l'aspetto energetico-affettivo della psiche e del corpo umano, facendo riferimento a una

1 In psicologia con il termine dinamogenetico si intende il principio per cui a ogni stimolazione sensoriale corrisponde una modificazione della forza muscolare o del movimento, ma qui James utilizza il termine nel suo senso più ampio ed etimologico di genesi della *δύναμις* ossia di sviluppo dell'energia. È interessante notare a tale proposito come l'energia sia da sempre associata agli affetti e qui si vorrebbe proporre un'ipotesi teorica che istituisca un nesso costitutivo fra energia e affetti.

2 William James, «The Energies of Men», in «Science», vol. 25, n. 635, 1907, p. 323.

visione astratta e assolutizzante (astratta e *absoluta* nel senso latino, cioè sciolta, avulsa da un contesto, in questo caso quello della *δύναμις*) di certe "esperienze di interferenza", di rottura dello svolgersi quotidiano e abituale della vita umana, sussumendole tutte sotto una macro-categoria in grado di fornire una risposta univoca (e per questo riduttiva) delle stesse. «Chiedete a uno psicologo scientifico di predirvi quali sintomi un paziente deve avere quando diminuisce le sue "riserve di energia mentale", e vi saprà solo dire "fatica"»[3]. Tali esperienze possono certamente essere descritte in questo modo, ma una fenomenologia del genere resta, secondo James, zoppa e approssimativa:

> Divisioni e associazioni, l'innalzamento e l'abbassamento delle soglie, impulsi e inibizioni, fatica – questi sono i termini con cui la nostra vita interiore viene analizzata degli psicologi, che non sono dottori, e entro i quali le aberrazioni dalla norma devono essere espresse, in un modo o nell'altro. E possono sicuramente essere descritti a posteriori con questi termini, ma in maniera inefficace[4].

L'interrogativo che muove l'autore è antipodale rispetto a tale approccio e fa spazio, al contrario, a una disamina più complessa, profonda e accurata di esperienze non canonicamente classificabili come abituali. Si può dire che tutto il suo saggio sia una riflessione teorica sugli effetti pratici di incremento dell'energia umana, sullo sviluppo di un lavoro di liberazione (nel testo si parla proprio di «liberation») della *δύναμις* sigillata e compressa nei singoli individui. Se per James, in fisica, il concetto di energia è già definito in maniera molto chiara, occorre sviluppare invece *ex novo* una teoria del "lavoro mentale" e dell'energia mentale, così da gettare una luce analitica su che cosa significhi avere un tono morale elastico o "usare livelli più alti di potenza e volontà". James rimane tuttavia poco speranzoso circa i tentativi pregressi di dare vita a questa riflessione e individua, unicamente in un approccio di tipo pragmatista, una via d'uscita da questa *impasse*. Rifacendosi al lavoro dell'amico Papini, che propone a suo avviso una dottrina dell'azione in senso lato, nonché dei poteri e dei mezzi umani, James sostiene che sia necessario

> ottenere un'analisi topografica dei limiti della potenza umana, considerando tutte le possibili direzioni che possono seguire, qualcosa di simile alle tabelle

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

> degli oftalmologi che tracciano i limiti della visione umana; dopodiché dobbiamo costruire una mappa di tutte le vie d'accesso, o di tutte le chiavi, che attivano le varie forme della potenza, che si differenziano a seconda dei vari individui[5].

Come non rilevare, a tal proposito, un'analogia con la riflessione di Gilles Deleuze, in riferimento al lavoro di Spinoza? «Bisognerebbe realizzare una mappa degli affetti animali. Lo stesso per gli uomini: fare una mappa dei loro affetti possibili»[6].

Si tratta, in entrambi i casi, di concepire l'umano tramite un lavoro topologico-spaziale, geo-filosofico e dunque non essenzialista. James ribadisce cioè la necessità di un esercizio assolutamente pratico e concreto di studi da sviluppare utilizzando materiali storici e biografici:

> Questo sarebbe uno studio assolutamente concreto, da portare a termine utilizzando materiali storici e biografici. I limiti della potenza dovranno essere limiti attualizzati in individui in carne e ossa e i vari modi per attivare le riserve di potenza dovranno essere esemplificati da vite individuali[7].

Emerge qui la vocazione pragmatista jamesiana di rifarsi ai *πράγματα*, alle azioni, agli affari, agli interessi degli umani, delineando il quadro teorico-pratico di una "*concrete individual psychology*", in cui le ricerche di laboratorio non hanno un totale primato perché ciò che conta è lo studio di persone attuali nelle loro specifiche coordinate bio-psico-culturali, con una particolare enfasi "vitalistica". Secondo James abbiamo a che fare con un metodo filosofico innovativo e rivoluzionario che forse potrà coprire l'intero campo della psicologia, mostrandola sotto una luce diversa.

James nel definire la sua ipotesi teorica di "apporto energetico", parte da una constatazione empirica, di cui ognuno di noi è testimone:

> In pratica, ognuno di noi conosce dentro di sé la differenza fra i giorni in cui il maremoto della potenza è grande e quando è piccolo […]. Ognuno di noi è familiare con la sensazione di essere più o meno vivo a seconda della giornata[8].

5 *Ibidem*, p. 332.

6 Gilles Deleuze, *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, trad. it. di A. Pardi, ombre corte, Verona, 2013, p. 55.

7 W. James, «The Energies of Men», cit., p. 332.

8 *Ibidem*.

In sintesi, sperimentiamo fluttuazioni energetiche di segno positivo o negativo, ma (e forse è questo l'aspetto più rilevante nell'analisi jamesiana) più specificatamente siamo soggetti a "ostruzioni" del nostro potenziale, inciampi, energie latenti incapaci di canalizzarsi in maniera felice. Capita, insomma, di vivere al di sotto del proprio potenziale, ossia, seguendo le immagini dello stesso James, trascinando costantemente sopra di sé una sorta di nuvola gravante sull'esistenza: siamo fuochi smorzati, fatui; comparati con quello che dovremmo essere, siamo svegli solo per metà:

> Questi esempi sono tipicamente umani. Tutti noi siamo oppressi, non-liberi, in un modo o nell'altro. Non siamo mai totalmente indipendenti. Qualcosa è sempre al nostro fianco, ma non capiamo mai cosa[9].

Il soggetto è in una certa misura sfasato, incompatibile con se stesso, inferiore al suo pieno Sé, in uno stato di "disparazione", per usare un termine mutuato dalla filosofia di Gilbert Simondon. Secondo James è necessario compiere un lavoro di riappropriazione del Sé, cominciando con piccoli compiti, per poi passare a esercizi più complessi, incrementando la propria potenza di agire[10]. Seguendo le suggestioni foucaultiane degli ultimi corsi tenuti al Collège de France si potrebbe definire a buon diritto, viste le evidenti analogie, l'esercizio dinamogenico di aumento dell'energia umana come un lavoro etopoietico di *ἄσκησις* e *ἐγκράτεια*. Tanto nella visione jamensiana quanto in quella foucaultiana ciò che conta sono le modificazioni modeste, gli effetti insensibili prodotti da pratiche ripetute indefinitamente. Scrive James: «Cominciare con compiti semplici, passando successivamente a esercizi più complessi, esercitandosi giorno per giorno»[11]. O ancora, il nucleo della questione risiede nel «frantumare le barriere che la routine quotidiana ha cementato attorno agli strati più profondi della volontà, e attivare gradualmente la sua potenza inutilizzata»[12]. Analogamente, per Foucault si tratta sempre di maneggiare piccole trasformazioni e non grandi cambiamenti: «Questa ontologia storica di noi stessi deve distogliersi da tutti quei progetti che pretendono di essere glo-

9 *Ibidem*, p. 326.

10 È interessante notare l'affinità della nozione di "power" in James con la concezione spinoziana di incremento della potenza di agire. Resta tuttavia da sottolineare che il concetto di potenza in Spinoza rimane legato a un forte necessitarismo, mentre in James il potere si lega alla volontà e all'esercizio della libera volizione.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, p. 328

bali e radicali […]. Preferisco le trasformazioni circoscritte»[13]. A questo proposito e in analogia con James, sempre nel suo breve testo che fa da contrappunto alla riflessione kantiana sull'illuminismo, Foucault sostiene che l'*ἦθος* filosofico principe di un'ontologia critica del Sé non possa che risiedere nei limiti storico-pratici (circostanziati e non troppo ampi) che possiamo superare.

Il punto per James sta nel superamento dei limiti che le abitudini quotidiane e inveterate finiscono per imporre, nell'espressione di energie vitali che, a suo avviso, già da sempre appartengono all'umano, ma che è necessario riattivare gradatamente. Si tratta cioè di "ri-ortopedizzare" vitalità imperfette, spezzate e inibite, producendo nuove "energizzazioni". Compiuto questo lavoro di auto-governo del Sé, «il risultato è la libertà, e spesso un grande accrescimento della potenza»[14].

Il testo di James si snoda attorno a un interrogativo principale: come facciamo a liberare i nostri limiti, come oltrepassiamo i punti critici in cui la nostra volizione è oscurata e inabissata? Quali sono, in altri termini, gli agenti dinamogenici che possono condurci a uno sviluppo energetico adeguato al nostro Sé? James individua tre agenti dinamogenici principali e sviluppa poi un'analisi dettagliata di ciascuno. I tre agenti dinamogenici sono gli stati di alterazione o eccitatori, le idee e gli esercizi su di Sé che si danno nella forma di sforzi.

Abbiamo già preso in considerazione l'ultima tipologia di agenti che sono in grado di accrescere la nostra potenza di agire, ma James li specifica ulteriormente fornendo una serie di esempi curiosi che possono essere utili a chiarire ulteriormente in che senso il lavoro su Sé possa produrre una graduale espansione del nostro potere. James analizza il caso ipotetico di una persona di campagna trasferita improvvisamente in città: questa persona dovrà far fronte a nuovi, accelerati ritmi di vita, spesso frenetici e costellati da molte attività da svolgere e decisioni da prendere rapidamente. All'inizio il soggetto sarà in difficoltà, ma, ad avviso di James, tramite un lavoro graduale di ambientamento e adattamento, in un anno o due, sarà in grado di superare gli ostacoli. Secondo l'autore tutto sta nel liberare gradualmente energie inespresse, raggiungendo un nuovo e più bilanciato equilibrio. James si rifà agli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, sostenendo che «gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola devono aver avuto questo effetto in innumerevoli devoti»[15].

Il caso su cui più riflette è però quello di un suo amico europeo con cui ebbe una corrispondenza epistolare riguardo alle pratiche di allenamento di Hatha Yoga svolte da quest'ultimo. Secondo James ciò che è rilevante nello Yoga non sono tanto i singoli esercizi, quanto piuttosto l'esibizione di un metodo etopoietico di lavoro su di Sé capace di condurre alla reindirizzazione di energie sopite e disperse nei meandri della psiche e fra le pieghe del corpo umano: «Lo Yoga era solo un'opportunità esterna, un oggetto su cui concentrare la mia volontà»[16]. Nello specifico, l'amico di James è stato in grado tramite un'applicazione continuata e costante di pratiche (digiuno volontario, respirazione, ecc.) di ottenere un solida concentrazione della volontà, evitando crisi di prostrazione a cui era frequentemente soggetto. È interessante notare come l'aumento della potenza di agire riguardi tanto il corpo quanto la mente, in un gioco di doppia cattura e di continui rimandi e simultaneità. Scrive l'amico di James, nella lettera indirizzatagli:

> La mia intuizione si sviluppò intorno a queste pratiche: sopraggiunse un senso di certezza inedito circa le cose necessarie per la mente e per il corpo, e il corpo mi obbedì come un cavallo selvaggio domato. Inoltre, la mia mente imparò a obbedire e la corrente dei miei pensieri ed emozioni venne plasmata in accordo con la mia volontà. Dominavo il sonno e la fame e i pensieri fugaci, e conobbi una pace mai conosciuta prima, un ritmo interiore in accordo con un ritmo più profondo, proveniente da lassù o oltre. I desideri personali cessarono e nacque la coscienza di essere lo strumento di un potere superiore[17].

Il secondo agente dinamogenico che James prende in considerazione sono gli stati di alterazione o eccitatori. Gli esempi che adduce a tale proposito sono molteplici e spaziano dall'amore come agente di sviluppo energetico – che fa sì che un giovane ufficiale della marina sopporti peripezie di ogni sorta pur di ricongiungersi con la figlia di un missionario incontrata su un'isola nell'oceano e di cui si è irrimediabilmente innamorato – sino a casi di guerra e naufragi in cui forze di resilienza nascosta si fanno strada liberandosi come energia che altrimenti sarebbe rimasta incagliata nei limiti dell'umano. James individua infine una deriva patologica degli agenti dinamogenici eccitatori nei casi di bulimia e dromomania,

13 Immanuel Kant e Michel Foucault, *Che cos'è l'illuminismo?*, trad. it. di XXX, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 42-43.

14 W. James, «The Energies of Men», cit., p. 330.

15 *Ibidem*, p. 326.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

laddove l'energia vitale non riesce a esprimersi se non in maniera deleteria in episodi di assunzione di cibo esagerata e in una necessità compulsiva di camminare:

> Ma si è scoperto che i casi di Janet sono tutti pazienti che egli definisce psicastenici, vittime di un senso cronico di debolezza, torpore, letargia, fatica, insufficienza, impossibilità, irrealtà e impotenza della volontà; e che in ognuno di loro la particolare attività intrapresa, per quanto possa risultare deleteria, genera il risultato temporaneo di aumentare il senso di vitalità e di far sentire il paziente nuovamente vivo. Questi eventi rianimano; rianimerebbero anche noi. Ma capita che la particolare azione folle scelta da ogni paziente è l'unica cosa che li rianima; da questo deriva lo stato morboso. Il modo per curare una persona del genere è di farle scoprire modi più usuali e utili per mettere in azione le riserve di potenza[18].

L'aspetto forse più interessante della sua riflessione risiede, però, nell'analisi che James offre della dinamogenesi tramite le idee. Le idee non sono per James entità astratte che conducono a credenze vere, giustificate e intese come stati mentali asettici, quanto piuttosto agenti che sono in grado di "sedurmi" nel senso etimologico di *se-ducere*, di condurre con sé, grazie alla loro coloritura affettivo-emotiva. Qui si misura il grande scarto di James rispetto alla filosofia perciana: se per Peirce il pragmatismo possiede una venatura logico-epistemologica, in James il vero risulta invariabilmente legato agli affetti e ad aspetti più psicologico-emotivi. Nonostante le differenze, rispetto alla questione delle credenze tanto Peirce quanto James concordano comunque nel definirle come ciò che sono pronto e disposto a fare. A questo proposito, parla di una capacità "suggestiva" delle idee che sta a metà strada tra soggetto e oggetto; per James che un'idea sia viva dipende più dalla persona nella cui mente è collocata piuttosto che dall'idea in se stessa. Più radicalmente si potrebbe dire che le cose non si offrono mai in se stesse, ma nella loro "atmosfera affettiva". La suggestione propria delle idee si determina cioè in relazione alle suscettibilità idiosincratiche personali e caratteriali e da un aspetto più rabdomantico:

> Ci sono vie attraverso le quali gli uomini in quanto tali tendono ad ardere per le loro idee. Come determinati oggetti risvegliano naturalmente l'amore, l'ira o la cupidigia, così alcune idee risvegliano naturalmente la potenza della fedeltà, del coraggio, della resistenza o della devozione. Quando queste idee sono efficaci nella vita individuale, il loro effetto è spesso molto grande. Posso trasfigurare la vita individuale, sbloccando una potenza che, se non fosse per quell'idea, non sarebbe mai emersa. "La Madre Patria", "il sindacato", "La Chiesa", la "Dottrina Monroe", "la Verità", "La Scienza", "La Libertà", la frase di Garibaldi "Roma o la morte", ecc. sono molti esempi di idee astratte capaci di secernere potenza[19].

18 *Ibidem*, p. 325.

James si allontana così dall'immagine classica di conoscenza intesa come *adaequatio rei et intellectus* per dare spazio a una visione della stessa come "conduzione". Il vero è un vettore, un *leading principle*, un conduttore e una torcia che ci guida: esso non solo possiede un carattere performativo e non rappresentazionale, ma si tinge di affetti ed emozioni. È una doppia rivoluzione nel modo di pensare che scolla le idee dal loro essere contenuti mentali e le collega a una dinamica di tipo energetico.

Dopo l'analisi critica del testo di James vorrei sollevare alcune questioni riguardo la sua concezione di affettività. Trovo la posizione di James un punto di partenza interessante e molto attuale nel proporre quella che oggi nella tradizione anglofona è definita come "*affective turn*"[20], svolta che sfata il pregiudizio del primato della ragione sugli affetti. Credo tuttavia che la sua visione contenga, nonostante il radicale anti-essenzialismo, un "vizio" ancora troppo umanistico e antropocentrico. Riflettere sul problema degli affetti significa a mio avviso dare spazio a una linea di fuga che vada oltre l'umano, dando voce a energetiche impersonali e a relazionalità emotive fra qualsivoglia tipi di enti, animali e umani che siano. Vorrei sostenere che nello stesso testo di James sono riscontrabili elementi che vanno in questa direzione, anche se non sono adeguatamente portati alle estreme conseguenze e dunque non colgono la radicalità di un concetto come quello di affetto che invece è messo a tema in maniera più proficua sia da Deleuze sia da Simondon, che (sebbene con i dovuti *caveat* per quanto riguarda quest'ultimo) si muovono in un orizzonte spinoziano.

Se per tutto lo svolgersi del saggio è evidente che James si riferisca all'umano come snodo di un flusso energetico di affetti che si definiscono in maniera eminentemente personale, sembra tuttavia che vi siano dei punti di incrinatura in cui fanno breccia forze altre. James parla infatti del lavoro di liberazione come un secondo vento e come una condizione

19 *Ibidem*, p. 330.

20 Cfr., al proposito, Rosi Braidotti e Maria Hlavajova (a cura di), *Posthuman Glossary*, Bloombsbury, Londra 2018, pp. 15-16.

"iperestesica", di un'attività eccentrica e spiazzante. In *Saggi di empirismo radicale*[21], James parla inoltre dell'affetto come di qualcosa che sta nel mezzo, che fluttua tra soggetto e oggetto, rompendo il dualismo, valicando le frontiere di dicotomie statiche, ponendosi negli intervalli. Eppure il mezzo è ancora fra oggetto e *soggetto umano*. L'affetto è cioè sempre nostro in quanto umani: «C'è spazio per il gruppo ibrido e ambiguo delle nostre esperienze affettive, delle nostre emozioni e delle nostre percezioni valutative»[22]. O ancora:

> Con le esperienze affettive che stiamo considerando, permane la condizione relativamente "pura". Nella vita pratica non è ancora sorto alcun bisogno urgente per decidere se trattarle come fatti strettamente mentali o fisici[23].

> Appare così che lo status ambiguo e anfibio assunto dai nostri apprezzamenti di valore sia la cosa più naturale di questo mondo[24].

Mi sembra sia necessario fare un passo in più: potremmo dire, seguendo James ma andando oltre lui, che il vero agente dinamogenico, ciò che accresce la nostra energia, risieda in forze impersonali che aprono a un'infinita relazionalità trasversale fra gli enti e ci connettono agli stessi? La riflessione di Deleuze e Simondon appare molto in linea con l'analisi svolta da James. La dinamogenesi affettivo-energetica di James si reverbera nelle pagine che Deleuze dedica alla teoria degli affetti spinoziana: si tratta in entrambi i casi di una riflessione topologica e geo-filosofica. Del resto l'intento di Simondon è altrettanto chiaro: «Sembra che una scienza umana debba fondarsi su un'energetica umana, non solo su una morfologia; una morfologia ha grande importanza, ma un'energetica è necessaria»[25]. Questi autori compiono però un passo ulteriore: il problema dell'affetto è sempre eccentrico rispetto all'umano o, meglio, lo disloca e lo decentra. «L'affetto non è un sentimento personale e neanche un carattere, ma l'effettuazione di una potenza muta, che solleva e fa vacillare l'Io»[26]. In questo senso, l'affetto è anche sempre animale e non umano, laddove si tratta sempre

21 W. James, *Saggi di empirismo radicale*, trad. it. di S. Franzese, Quodlibet, Macerata 2009.

22 *Ibidem*, p. 71.

23 *Ibidem*, p. 73.

24 *Ibidem*, p. 75.

25 Gilbert Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, trad. it. di P. Virno e I. Bussoni, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 73.

26 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, trad. it. di P. Vignola, Napoli-Salerno 2017, p. 209.

di un equilibrio e di uno squilibrio di composizioni e decomposizioni, di incontri, in altre parole. «Si possono realizzare infinite composizioni e, seguendone il flusso, si può arrivare a percepire il potere di essere affetto dall'universo intero»[27].

Per Simondon, allo stesso modo, l'affetto porta oltre l'illusoria immagine di un io personale definito in maniera forte e statica come aseità, aprendo al pre-individuale. Così la percezione nella sua filosofia diventa un "mettersi di traverso", rispondendo a un problema affettivamente situato per cui, ad esempio, io non percepisco un leone perché esso ha una determinata forma, bensì perché mi incute paura e timore. La capacità di affettare ed essere affetti ha dunque nella riflessione simondoniana un ruolo centrale tanto che per l'autore

> l'affettività e l'emotività sono la principale forma trasduttiva della vita psichica […]. L'intimità dell'individuo non dovrebbe essere cercata, dunque, nell'ambito della coscienza pura o dell'incoscienza organica, ma in quello del subconscio affettivo-emotivo […]. Senza l'affettività e l'emotività, la coscienza sembra un epifenomeno e l'azione una sequenza discontinua di conseguenze senza premesse […]. Nessun essere vivente è sprovvisto di affettività ed emotività[28].

Ma il passo più radicale che compie Simondon sta nel postulare un regime di completa relazionalità comunicativo-espressiva che si offre attraverso un dialogo affettivo:

> In ultima analisi, la teoria del ruolo individuante assolto dalle funzioni affettivo-emotive può fondare una dottrina della comunicazione e dell'espressione. Sono le istanze affettivo-emotive a far da base alla comunicazione intersoggettiva; ciò che chiamiamo "comunicazione delle coscienze" meriterebbe la più adeguata denominazione di "comunicazione delle subcoscienze". Questa comunicazione si instaura mediante la partecipazione; né la comunità d'azione, né l'identità dei contenuti di coscienza bastano a stabilire la comunicazione intersoggettiva. Si spiega così come tale comunicazione possa stabilirsi tra individui molto dissimili, per esempio tra un uomo e un animale, e come possano nascere simpatie o antipatie assai vivaci tra esseri molto differenti. Ora, proprio qui gli esseri esistono come individui, non soltanto in quanto specie: un animale può avere simpatia per un altro

27 G. Deleuze, *Che cosa può un corpo?*, cit., p. 62.

28 G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, cit., p. 102.

> particolare animale, senza averne per tutti quelli della stessa specie. Si è notato spesso il profondo legame esistente tra i buoi da lavoro, abbastanza forte da far sì che alla morte accidentale di uno degli animali segua la morte del compagno. Per esprimere questa relazione così solida, e però muta, di simpatia vissuta i Greci utilizzavano, anche per la coppia umana, la parola suzughia, comunità di giogo[29].

L'affetto è collegamento fra gli enti non solo umani, ma anche animali e, in ultima analisi, non umani. Come scrive Brian Mussumi, studioso di Deleuze e Simondon, nel suo libro dedicato alle politiche degli affetti: «Affettare e essere affetti vuol dire essere aperti al mondo»[30]. O ancora: «Nell'affezione, non siamo mai soli. Questo perché l'affezione secondo la definizione di Spinoza è un modo di essere connessi, *all'Altro e ad altre situazioni*»[31]. L'affetto è una forma di navigazione fra le relazioni, un cominciare nel mezzo, una forma di divenire-altro che, in una certa misura, ci precede, non in quanto trascendenza, ma fra le onde del piano di immanenza. Parafrasando Pierce, Massumi afferma: «Sì, siamo nell'affezione, l'affezione non è in noi. È la qualità di un campo di relazione che è sempre "più di"»[32].

29 *Ibidem*, p. 105.
30 Brian Massumi, *Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge 2015, p. IX.
31 *Ibidem*, p. 6 (enfasi aggiunta).
32 *Ibidem*, p. 124.

Alessandra Galbiati e Luigia Marturano

L'odore delle emozioni. Scene ai margini

BORDER. Creature di confine

Pensieri disordinati sul film di Ali Abbasi
(tratto dal racconto «Confine», in Muri di carta *di John Ajvide Lindqvist)*

Il *confine* è lo spazio in cui due entità si toccano. È una zona di contatto in cui le cose si mescolano e non risultano più chiare e distinte… nonostante l'intenzione di delimitare, i confini sono luoghi sfumati in cui si può mettere in dubbio la certezza delle *identità*…

…

Tina è una persona (*una donna?*) che lavora in un luogo di passaggio, un porto, e lei stessa *confina* in svariati modi e con diversi mondi… si sposta in continuazione tra *civiltà* e s*elvaggità* (durante la giornata Tina lavora in città, in un luogo altamente tecnologico, ma la casa dove rientra ogni sera è immersa in un mondo di poche parole e pochi rumori umani);
… sta nello spazio tra *umanità e animalità* (le sue doti sono contemporaneamente superiori e inferiori a quelle umane); … vive sul confine tra *salute e malattia* (Tina ha dei *superpoteri*, varie *cicatrici misteriose*, un *problema genetico* e una sorta di *difficoltà cognitiva*); … il suo corpo ingloba e mescola i *generi* (è/sembra una donna ma ha un pene mentre Vore, che improvvisamente fa irruzione nella sua vita, – è il suo alter ego? Maschile? – partorisce uova/bambini); … occupa lo spazio tra *realtà e immaginazione* (è una *troll*, un mostro - *brutto* umanoide che, secondo la mitologia nordica, vive nei boschi e ruba o scambia i bambin* nelle culle, ma nel contempo è vera, viva e reale, evidente come le sue vivissime emozioni); … entra ed esce da uno spazio di *utilità e inutilità* stabilito dagli altr*; … si muove nello spazio tra le *parole e i sensi* là dove le categorie partorite dal nostro *linguaggio* mostrano la loro inadeguatezza (nel film vengono dette 2300 parole in tutto. Praticamente *Border* è quasi muto… rumori, odori, sguardi, sapori, superfici avvincono e avvicinano molto di più della comunicazione verbale).
Tina, all'inizio del film, ci appare *addomesticata*, simile ai rottweiler del suo compagno scroccone Roland. Tina è come un cucciolo di lupo che ha sempre creduto di essere un cane.

Si è fatta educare dagli umani (*tuttavia* per loro è un'umana di "serie B") ma riesce a rintracciare se stessa (ricostruendo con fatica la storia della sua prima infanzia) e rincorre una possibile felicità appropriandosi – o riappropriandosi – di piaceri rimossi o dimenticati. Tina – nel *suo* percorso di liberazione che poi diventa anche *nostro* – non accetta di rinnegare la bellezza della sua *umanità* e decide di restare sul *confine*: vuole essere una *troll* (isolandosi ancor di più dalla *comunità umana*) ma non accetta la crudeltà vendicativa di Vore. Lei non vuole fare del male a nessuno.
La piccola comunità di troll nomadi della Finlandia, sopravvissuta allo sterminio, rintraccerà Tina e le spedirà un regalo fantastico e per lei impensabile.

….

Abbiamo usato alcuni dei rari e radi dialoghi del film per cercare di raccontare
le immagini,
i paesaggi, le atmosfere, le espressioni, i rumori, …

….

Abbiamo diviso il film per temi/scene, come piccoli capitoli emozionali,
per suggerire l'atmosfera di questo film che ci rende capaci di guardare
(o meglio di intuire come potrebbe essere guardato)
il mondo da un punto di vista non umano.

….

Il bosco. (Pare di sentire l'odore acre dell'alce e della volpe con cui Tina è in amicizia)

Cinguettii, fruscio di foglie smosse. Compare la volpe.
Si guardano. Annusano l'aria insieme. Fresco d'erba e di terra nei piedi.

La volpe la notte va spesso alla sua finestra. Tina s'intende con gli animali. Quando ancora non si vedono sa che stanno arrivando e stanno per attraversare la strada…

«Ehi…»
«Mmmm…»
Ride.

La casa di Tina è nel bosco, ci si arriva in automobile. In città invece ci sono il commissariato, la casa di riposo dove è ricoverato il padre di Tina, l'orfanotrofio, il cimitero, i laboratori, gli appartamenti con i loro segreti, malvagi o tranquilli. La città si difende con la cinta di mura che tiene *fuori*, con i controlli al porto. Al di là, nei boschi, ci sono le popolazioni in cammino, i nomadi, gli animali che si spostano in continuazione. Ci sono le apparizioni e gli incontri imprevisti.

L'inclusione. (Tina è un'umana *marginale* da sempre in lotta per farsi accettare e amare)

«Ho annusato qualcosa in lui…»
«Spiegati meglio»
«Riesco a sentire certe cose…
riesco a sentire vergogna, colpa, rabbia
e altre cose del genere».

Per poter essere accolti nella comunità umana, ben protetta dalle mura della città, bisogna poter barattare qualcosa del proprio corpo e conservarne le cicatrici. Tina ha un dono speciale, il suo lasciapassare per la comunità umana. Ma c'è un alto prezzo da pagare.

«Una coda…»
«Sì una coda… tagliata gettata via… povera piccola codina…».

Chi è divers*, deve sapersi adattare alla nicchia dove gl* è consentito sopravvivere, negli spazi ai margini che può abitare e deve saper rinunciare a ciò che non potrà mai avere. Deve convivere con l'immagine negativa che gl* altr* gl* rimandano.
Prima che il papà, quasi demente, dimentichi del tutto la propria vita e quella di Tina, lei lo incalza per sapere la verità sul suo passato, sulle sue cicatrici e sul perché le abbiano sempre mentito.

«Noi volevamo solo una bambina di cui prenderci cura…».
Tina colma una mancanza.

Lo sfruttamento. (La storia intorno a cui si avvolge il film parla di pedofilia, di bambini rubati, di *mostri* annientati, di ospedali psichiatrici, di gare coi cani)

«Gli umani sono dei parassiti che sfruttano tutto sulla terra
per il loro divertimento…
persino i loro stessi bambini…

l'intera razza umana è soltanto una piaga».

Costruiamo la distanza con chi pensiamo sia divers* per giustificarne lo sfruttamento. Il corpo del diverso è un *territorio* che si può colonizzare, che si svuota di senso proprio, in modo tale che possa essere riempito dai bisogni altrui. Le voci, le urla, gli abbai, i pianti si propagano nel vuoto, non possono essere uditi. La distanza non permette incontri tra pari, solo sudditanza. Qualcun* occupa una posizione di potere e qualcuno subisce: cani ben ripuliti e rinvigoriti per mostre e combattimenti, piccoli corpi il cui pianto terrorizzato si perde nella puzza di sudore e vergogna, esseri le cui fattezze differenti consentono di imprigionarli e sperimentarli.

«Sono un mostro?»
«Smettila, tu sei perfetta!».

Il genere. (Vore ha una vagina e un utero e partorisce regolarmente degli pseudobambini. Tina ha un pene.
Il loro amore/accoppiamento è stupefacente, sguaiato, gioioso, anomalo, fantastico, come il paesaggio che li avvolge e entra in loro)

«Avresti dovuto perquisirlo tu l'amico…
per dirla in termini scientifici, lei o lui ha una vagina, non un pene…
è stato piuttosto imbarazzante».

Il *corpo eteronormato* è un territorio che deve essere certo. Se lo si attraversa, i suoi segreti non devono riservare sorprese. Strade, avvallamenti, picchi… anche i sentieri più impervi sono noti.
Ma tutti i corpi "appartengono" alla *norma* solo per approssimazione. L'orografia dei corpi è un immenso territorio sconosciuto, la cui cartografia è impossibile da disegnare.

«Che cosa è?»
«Te l'ho detto, è un hiisit… un uovo non fecondato»
«Ed è nato da te?»
«Sì, vengono fuori da me regolarmente».

I corpi di Tina e Vore non si inseriscono nella griglia di generi e sessualità eteronormata. Sono terreno di scambio di ruoli e funzioni organiche. Sono un terremoto, energia incontrollabile, inclassificabile. Sono troll, sono mostri, sono animali.

«Da piccola credevo di essere speciale… avevo tante idee su me stessa.
Alla fine ho capito che sono
un essere umano brutto, strano, con un difetto genetico».
«Un difetto genetico? Tu non hai nessun difetto».
«Il mio difetto è qui… ma non è il solo… dicono che sia molto raro».
«Se ti senti diversa dagli altri è perché forse sei migliore di loro…»
«Non devi dire questo. Non posso avere figli…»
«Non fidarti di quello che dicono gli umani!»

L'immaginario. (Tina e Vore non sono troll pelosi, giganteschi e puzzolenti ma ci regalano, con i loro corpi inquietanti – pocomenocheumani, pocopiùcheumani – una dimensione di mistero e magia)

«Chi sono io?»
«Sei una troll… come me!»

Ai confini con la realtà si affacciano le popolazioni che abitano i territori dell'immaginario. Le loro vicende parallele accompagnano da sempre il definirsi delle *culture reali*. Sono il serbatoio in cui ricacciare le paure per dare loro un volto, per affrontarle e sconfiggerle. Le popolazioni del territorio immaginario filtrano dal margine attraverso i sogni. Attraversano le muraglie poste a protezione delle città. Stanno in agguato vicino alle culle, nelle soffitte e negli armadi, sotto i letti e nelle cantine coi loro volti mostruosi, i loro poteri fuori *norma(lità)*.
Lungo le loro vie tracciamo le *nostre* vie di fuga, intravediamo i *nostri* spiragli di libertà. A volte l'immaginario è uno spazio vuoto dove ricacciare presenze reali scomode che sono riuscite a infilarsi nella nostra *safety zone*. Basta inventare il nome di una nuova paura, assegnarle una forma o un colore o una storia.
Border è storia *umana e troll* insieme. Tina e Vore forzano il *margine* tra umano e non umano, inceppando il meccanismo dell'animalizzazione. Nulla è così *strano* o *sbagliato* da non avere dignità. E dietro a Tina e Vore scorgiamo, oltre ai mostri e ai troll, le infinite schiere degli animali che popolano il mondo in modi a noi sconosciuti.

Il bene e il male. (Vore conduce una lotta contro l'umanità.
Tina ama i bambin*.
La società umana mostra la sua cattiveria e il suo squallore)

«Mai sentito parlare di bimbi scambiati alla nascita?
Loro hanno preso noi… io prendo i loro bambini»
«E poi cosa ci fai?»
«Li vendo… perché devono soffrire come abbiamo sofferto noi!»
«Tu sei malato… tu sei malato!»
«Lo sarei se fossi un umano ma non lo sono, per fortuna…».

Il territorio fra il *bene* e il *male* (o al di là – o al di qua – del bene e del male) si estende a perdita d'occhio. Le sue pietre, il suo fango, le acque precipitano da diverse sponde, trascinando ogni cosa.
È una regione in cui esalano i vapori delle sofferenze e delle ingiustizie le cui nuvole si condensano e si spezzano in improvvise schiarite. Venti sottili sollevano le maschere dei buoni e dei cattivi. Siamo sicur* che i cattivi siano cattivi?

«Devi pensarci bene…
la vita di un troll non è facile, è piena di pericoli, è molto faticosa…»
«Ma può anche essere bella…»
«Sì, molto bella».

Se vuoi trovare i *troll* lascia che siano loro a trovare te…

Davide Majocchi e Rossana Chimenti

L'antispecismo fra favola e realtà

Il capitalismo immaginifico

Viviamo un periodo storico fortemente caratterizzato da istanze regressive e conservatrici, un periodo in cui gli aspetti distruttivi sembrano aver preso il sopravvento. La frenesia del fare comporta uno smarrimento del dialogo emozionale intorno agli eventi. Siamo sempre più incapaci di trattenere dentro di noi le situazioni per poterle poi rileggere e rielaborare come elementi esperienziali rafforzativi. Tendiamo alla reazione immediata o a una revisione distaccata, astratta, rassicurante. Riconoscersi invece in un complesso sensoriale ed emotivo formato sulla costante valutazione di sé permette di abitare le relazioni nella dimensione del divenire senza restare intrappolat* nel *qui e ora* dove tutto finisce per essere consumato, dove si pietrifica il passato e si occulta il futuro.

La struttura sociale capitalista impone regole e modelli sociali ben precisi, lontani dall'avere fondamenti etici, e ne esige il rispetto. I suoi modelli di riferimento, profondamente antropocentrici, sono asettici e impersonali, puri aggregati di elementi narcisistici collocati nel vuoto interrelazionale, così che interiorizzare le aspettative degl* altr* risulta sempre più difficile, al di là delle singole volontà. I modelli antropocentrici della società capitalista disturbano lo sviluppo di un'umanità più "aperta" alle relazioni e stabiliscono i contorni di un universo deformato da ideologie terapeutiche, dal culto della mercificazione, dalla reificazione finalizzata alla rimozione dei viventi e della loro potenzialità relazionale. Per il riprodursi di tali schemi depersonalizzanti, il sistema capitalista fornisce strumenti di distanziamento estremamente efficaci come il terrore della vecchiaia e della morte, l'alterazione del senso del tempo, la brama di celebrità, la difficoltà di confronto, la critica dello spirito ludico, il rifiuto dei rapporti fra etnie diverse, generi diversi, specie diverse e, nel tempo, ha prodotto sostanziali e intenzionali cambiamenti della capacità di socializzazione. Incanalati in griglie precostituite, i rapporti si declinano sempre più in termini di accudimento e dipendenza per sfociare in ansia, senso di vuoto, rabbia repressa, indisponibilità ad affrontare e gestire le

difficoltà e dolorose frustrazioni. Letta nell'ottica di un libero sviluppo relazionale, invece, anche la dipendenza potrebbe rappresentare una prospettiva rassicurante, una soluzione possibile da scegliere liberamente in contesti difficili. Ridurre i viventi a cose comporta la negazione a priori della possibilità di sperimentare e comprendere la sconfinata gamma degli stati affettivi ed emotivi, "positivi" o "negativi" che siano, con tutti i loro gradi di intensità. Allontanare chi percepiamo come diverso significa precludere il sorgere, il riconoscimento, la proiezione e lo scambio di nuovi sentimenti e conoscenze. Al contrario, la predisposizione all'empatia sprigiona la potenza alchemica che fa reagire mondi diversi. I processi emotivi, se debitamente sviluppati, possono conferire un'essenza nuova e inaspettata al mondo.

In un contesto socio-economico come quello capitalista, che prepara il terreno al rifiuto delle relazioni con chi è portator* di diversità, la fatica a rapportarsi con chi è da rigettare può esprimersi in un'impulsività incontrollata, fonte di labilità e instabilità affettiva, che ci porta a rifiutare le novità destabilizzanti oppure determina una smania di iper-controllo e l'incapacità di una lettura che risulti imprevista rispetto ai modelli precostituiti che abbiamo sviluppato e che tendiamo a imporre. L'umanotipo plasmato dal capitalismo è predisposto all'inadattamento sociale, all'acriticità culturale, all'insofferenza al naturale soffiare del vento del cambiamento politico. È un individuo dal baricentro stabilizzato che non può e non vuole riconoscere opinioni alternative, che non sa trasformare gli ostacoli in opportunità, le crisi in snodi esistenziali da percorrere. Un individuo che deve evitare a tutti i costi il contatto con le parti in ombra di sé per non scoprirsi "spezzato" tra ciò che lo soddisfa e ciò che lo turba. Per allontanare il fantasma della vita alienata, giudica, reprime, punisce, spazza via, gerarchizza; umanizza per assicurare il privilegio e de-umanizza per ribadire l'inferiorità. Attacco e difesa sono le uniche risposte che è in grado di organizzare e sono la proiezione nefasta di ciò che all'interno è rimasto irrisolto.

In questo scenario annichilente, le spinte vitali al cambiamento, alla trasformazione, alla liberazione dalle gabbie culturali, sociali ed emozionali in cui ci siamo rinchiusi vengono meno, mentre assumono sempre più forza le dinamiche di predazione fondate sull'arroganza del predominio e dello sfruttamento. Caduti i ponti per l'incontro con i fantasmi che ci abitano e con quelli che ci fanno sentire circondat*, lasciamo che proliferino barriere, muri, frontiere sempre più invalicabili. I canoni assimilati ci fanno scegliere il bello, il pulito, la leggiadria, imbrigliando l'impotenza e lo smarrimento. Così il "Bene" corrisponde al potere di chi scrive la storia, e la racconta; il "Male" appartiene ai perdenti delle categorie mano a mano più abbiette e meno abbienti che, dalla loro sconfitta, devono imparare una volta per tutte. Persino le favole, coi loro ambienti e personaggi distorti, contribuiscono alla definizione della realtà aberrante in cui siamo immers*.

Kitbull: quando la fiducia è una trappola

L'ultimo corto della Pixar[1] narra l'incontro fra un pitbull legato a catena nel retro di un magazzino e un gattino randagio che vi stazionava già da prima del suo arrivo. Le loro due situazioni, detenzione-maltrattamento e precarietà della vita randagia, opposte ma accomunate dalla difficoltà, fanno nascere fra i due protagonisti un legame che sfocerà nell'adozione da parte di una famiglia quando insieme salteranno la recinzione, il micino adagiato sul testone del cane. In otto minuti di animazione grafica si cerca di far comprendere quanto può essere difficile la vita e quanto non lo è se c'è un amico vicino. In *Kitbull*, diretto da Rosana Sullivan e prodotto da Kathryn Hendrickson, un pitbull e un gattino scoprono che «un'inconsueta relazione può "brillare" tra due creature: un gattino randagio fieramente indipendente e un pitbull socievole. Insieme, i due sperimentano l'amicizia per la prima volta»[2].

Quali sono, però, i veri protagonisti di *Kitbull*? *Kitbull* è molto di più di un "cartone animato" che racconta la bellissima ed edificante storia di due esistenze. C'è infatti l'umano, anche in questo caso artefice del destino degli animali, sia nel bene che nel male, che si presenta nella trama della narrazione con due dei suoi volti più stereotipati: prima è l'uomo che maltratta il cane e dopo è la donna, che rappresenta la famiglia, che prende cane e gatto con sé per "renderli felici". È sempre la specie umana, completamente buona o completamente cattiva, a definire i canoni di esistenza degli altri animali, che non sono mai liberi di scegliere dove e con chi stare. La catena stretta intorno al collo del cane non è tanto il simbolo della cattiveria umana quanto piuttosto la peggiore espressione della proprietà e del suo esercizio. Una subdola idea di controllo si insinua, però, persino in ambito antispecista, a dimostrare come un pericoloso spirito

1 *Kittbull*, Pixar/SparkShorts 2019, https://www.youtube.com/watch?v=AZS5cgybKcI.

2 Dalla descrizione ufficiale sulla pagina del progetto «Sparkshorts» della casa di produzione cinematografica, https://www.pixar.com/sparkshorts_press.

protezionista sia ancora latente. In *Kitbull* l'alternativa alla crudele detenzione è l'adozione della coppia di umani che, sul finale, si sdraiano al parco con il pit e il micetto finalmente sereni perché "affiliati" e condotti verso un mondo di "cure certe".

Se anche per abbattere lo stereotipo del cane aggressivo e dell'irriducibile rivalità fra cane e gatto si finisce a braccia aperte nello stereotipo della famigliola felice, allora la classica retorica animalista deve necessariamente rinnovarsi seguendo altre strade. Che una grande casa cinematografica prenda a prestito i "nostri" messaggi buonisti non dovrebbe entusiasmarci ma, al contrario, spingere a interrogarci sulle molteplici questioni implicate in storie come questa. Ad esempio lo stereotipo del "pitbull" non dovrebbe semplicemente esistere; tra l'altro, l'epimeletico standard "pitbull" è frutto di una mirata opera di selezione della razza che ha comportato enormi sofferenze. Le specifiche "motivazioni di razza"[3] non solo esistono davvero, ma determinano le attitudini dei diretti discendenti di quel secolare progetto di eugenetica che è l'allevamento delle razze canine. In particolare, i molossi sono cani con spiccate motivazioni competitive e territoriali che li sottopongono a costanti frustrazioni ormonali e predatorie. Sostenere, pertanto, che "dipende tutto da come li tratti" traduce in perfetto stile buonista la stupida supposizione che gli animali non siano niente di più che un "libro bianco" su cui l'umano può scrivere ciò che gli aggrada. Persino teorie e pratiche di addestramento retrograde insistono sull'idea che la flessibilità sociale del cane dipenda da una "naturale" predisposizione alla manipolazione del suo comportamento. Quando un pitbull, ad esempio, incontra un gatto, tende a sfogare su di lui/lei l'enorme stress indotto dai suoi geni pilotati ad arte. Il titolo *Kitbull* suggerisce un asse simbiotico che nella realtà è un'anomalia: i luoghi di pronto soccorso veterinario attendono gli esiti degli "esperimenti" incoraggiati dalla visione di questo corto.

La verità è che i canili sono pieni di questi cani e si può sostenere, senza alcun timore di essere smentiti, che essi sono tra coloro che lì soffrono in maniera più evidente. Le loro adozioni sono molto scarse proprio per lo stereotipo di "cane cattivo" che viene loro attribuito. Di certo, sono cani troppo forti e troppo fragili allo stesso tempo, nel cui DNA è stata inserita, a loro danno, la difficoltà a socializzare. Si dirà che *Kitbull*, in fondo, non è che un cartone animato, una favola dolce e simpatica che nulla pretende di insegnare. In realtà non abbiamo bisogno né di favole frivole, né di trasferire nei cartoon le nuove nozioni zooantropologiche che rendono più

3 Elena Garoni, *Piacere di conoscerti. Capire i cani con le motivazioni di razza*, Tea, Milano 2019.

affascinante il gattino quando spalanca incuriosito le pupille. Abbiamo invece tutt* bisogno che il linguaggio degli animali non venga frainteso: in primo luogo l'urgenza primaria di vita autonoma e il disagio di vedersela costantemente negata. Gli animali hanno bisogno, come noi, di sufficienti relazioni intra- e inter-specifiche che permettano loro di ricercare la felicità, anche se questo può comportare l'esposizione alla sofferenza. La catena peggiore con cui li opprimiamo, la più corta e robusta, è quella emotiva della nostra dipendenza da loro. Nella provincia di Bari, in queste settimane, è in corso una diatriba fra gattar* e cinofil*, perché i cani di un accampamento Rom assaltano le colonie feline. Storie di oasi di gatti sovralimentati che hanno disimparato a cacciare e a scappare dai predatori; storie di cani che si ribellano al ruolo di "spazza ciotole" riempite con cibo industriale dai padroni. Storie di invasioni e inseguimenti a fortune alterne, che fanno da contraltare alla morale banalizzante di Kitbull il cui lieto fine si discosta di molto da quello di tutti gli altri animali, ormai invisibili, pescati, allevati e modificati in cibo in scatola proprio per i *pet*.

Che cosa è ragionevolmente preferibile, dunque? Seguire la visione di quell'"antispecismo" che vorrebbe tutti i cani amici dei gatti, e viceversa, o accettare la persistenza di sistemi socio-relazionali in cui la motivazione predatoria è un elemento di presa di distanza utile alla stessa coesistenza? Meglio che tutti gli animali stiano "al sicuro" dentro le nostre case, nutriti di crocchette di manzo macellato lontano dal nostro sguardo premuroso? Oppure meglio una visione antispecista che accetti la conflittualità di specie, che non cerchi intromissioni ma una "mediazione" sociale, linguistica, culturale, comunitaria? E il veganismo può riorganizzare le dinamiche alimentari fra gli animali? Forse, ma non certo per i "gattacci". A meno che topi, lucertole e uccellini, una volta divenuti loro amici inseparabili, non sappiano trovare un accordo salvifico e proporre nuove svolte a questo antispecismo da favola del tipo "il lupo pascolerà con l'agnello".

Gli effetti collaterali del buonismo

Una visione ottimistica della vita aiuta a vivere meglio, ma di certo non aiuta a cogliere i pericoli della realtà, ad esempio a riconoscere chi vorrebbe manipolarci. È come se il "radar" psichico e mentale del "ben dispost*" non avesse la capacità di riconoscere segnali ambivalenti. I libri di psicologia ci dicono che il motivo di questa ingenuità risiede nell'associazione di due meccanismi psichici inconsci, chiamati proiezione e

negazione. Con la prima la persona proietta di continuo la propria buona fede sugli altri, trovando giustificazioni per qualsiasi loro comportamento. Con la seconda ci si difende da un'immagine dell'altr* che potrebbe risultare troppo dolorosa o complessa da affrontare e, quindi, la si rifiuta in blocco negandola.

Ma di cosa ha paura il fiducioso incallito? Forse di sé e di quello che non accetta. Eppure, se non vuole continuare a vivere sulle nuvole, deve imparare a conoscersi, a vedere i propri aspetti controversi, ad accettare le emozioni negative, a prendere atto della propria "manipolazione della realtà". Ad esempio, la rabbia è un sentimento molto difficile, perché mostrarsi irascibili rompe l'ideale di persona superiore a cui ci si vorrebbe equiparare. La realtà può far male, ma non vedere il lato negativo può fare peggio. Gli "splendidi di cuore" non ammettono facilmente di provare sentimenti poco nobili. Si sentono tendenzialmente sempre onesti e generosi. E se non esistesse un'emozione "cattiva" in sé, quanto piuttosto una concatenazione di emozioni che producono tutte insieme, una dopo l'altra, un moto di avvicinamento verso il resto del mondo?

Chi viene raggirato spesso sembra non volerne prender atto, soffre, ma non memorizza il danno, e quindi non cerca di prevenirlo. D'altronde veniamo presi in giro fin da piccol*. Con le fiabe, per cominciare: a partire da Babbo Natale il nostro imprinting si basa su un falso in cui il nostro immaginario trova pace. La nostra unica speranza di salvezza è riposta nei miti che hanno condizionato la nostra infanzia. Ma se i racconti vogliono insegnare qualcosa della vita, perché non raccontare sinceramente la realtà, indicando i modi per districarvisi?

Nonostante sia entrato di recente nella terminologia corrente, il termine *buonismo* indica una tipologia comportamentale che ha radici molto antiche. L'appartenenza a una società, fosse anche dalla forma più arcaica, predispone l'individuo a un atteggiamento indulgente nei confronti degli altri membri del gruppo, con l'obiettivo di ottenere altrettanta indulgenza. A ciò non è certo estranea l'etica religiosa, basata sulla compassione per i più deboli, che nelle sue diverse forme travalica i confini della comunità di appartenenza. La civiltà del benessere e la globalizzazione della cultura hanno portato alla massificazione di certi atteggiamenti edulcorati, mentre l'evoluzione dello stato di diritto ha consolidato un valore come la solidarietà, rendendolo astrattamente centrale nella società e nella politica moderne. Purtroppo dove c'è massificazione ci sono travisamento e strumentalizzazione: nell'assegnare un valore positivo a un certo comportamento lo si piega alla retorica propagandistica commerciale o politica. Ecco perché, pur derivando da un aggettivo assolutamente positivo, "buonismo" si apre a una miriade di significati, per lo più caratterizzati da accezioni negative.

C'è una connotazione eminentemente politica, cioè la tendenza ad agire facendo leva sui buoni sentimenti, in modo più o meno convinto; c'è quella più genericamente sociale o psicologica, come, ad esempio, l'indulgenza verso categorie umane che si pongono, volenti o nolenti, fuori dalle regole. C'è infine il condizionamento soggettivo: per un* leghista è *buonismo* dare accoglienza ai migranti, mentre per altri (purtroppo sempre meno) questo è un valore fondante non solo delle moderne costituzioni, ma della storia dell'umanità. La mitologia, come la storia, è storia di migrazioni: Ulisse fu naufrago sull'isola dei Feaci, soccorso da Nausicaa e accolto dal padre di lei, Alcinoo. Addirittura per alcun* l'accoglienza del* migrante segna il confine tra la civiltà e la barbarie (stabilendo in tal modo un nuovo confine per risolverne un altro). Anche in comportamenti considerati ineccepibili si annida il "dolce benpensare" buonista. Ci si rattrista per il calo delle nascite in Occidente, mentre ci si rallegra per il progressivo aumento dell'aspettativa di vita, senza mettere in relazione questi fatti con lo straordinario boom demografico dell'ultimo secolo, che ha visto e continua a vedere la popolazione mondiale moltiplicarsi, dopo che per millenni aveva mantenuto una certa stabilità, senza tuttavia che si siano favorite le condizioni di convivenza paritarie fra diverse culture ed economie, orientamenti sessuali, generi, credi, etnie, specie. Persino la fede cieca nel progresso che non tiene conto dei vuoti esistenziali aperti da uno stile di vita alla continua ricerca del piacere edonistico può essere tacciata di buonismo. La differenza sostanziale tra la ricerca dello "star bene" e il buonismo risiede nel fatto che la prima non si ferma alla rappresentazione, ma indaga in profondità le ragioni del malessere che si vuole combattere e superare; il buonismo, invece, si ferma all'immagine idealizzata dei fatti, proponendo come cura il palliativo consolatorio, senza porsi il problema di inquadrare le questioni in gioco. Proprio qui, nella rappresentazione, sta la ragione per cui nella "società dello spettacolo" il buonismo è divenuto un atteggiamento tanto diffuso da suggerire la necessità di un termine specifico. Nella tirannia dell'immagine, l'occhio "*non si accontenta della sua parte*", ma tende a egemonizzare la percezione sensibile dei fatti, riducendo ogni problema alla sua rappresentazione superficiale. Per rigettare l'accusa di buonismo, la spinta idealista che ci proietta oltre lo *status quo* deve far suoi i limiti materiali dati dalle molteplici circostanze (interpersonali, ideologiche, politiche, culturali, economiche, etologiche, ecologiche, sociali, ecc.), pena il continuare a offrire ai detrattori del cambiamento un argomento d'attacco di notevole rilevanza.

Il lupo e il cane[4], ovvero "Il potere magico della scatoletta"

Un Lupo già ridotto al lumicino
grazie ai cani che stavan sempre all'erta,
andando un dì per una via deserta
incontrava un magnifico mastino,
tanto grasso, tondo e bello,
che pensò di dargli morte
provocandolo in duello.
Ma vedendolo un po' forte,
pensò invece con ragione
di pigliarlo colle buone.
Comincia in prima a rallegrarsi tanto
di vedere il buon pro' che gli fa il pane.

«E chi vi toglie – rispondeva il Cane –
di fare, se vi accomoda, altrettanto?
Quella vita che voi fate
dentro ai boschi è vita infame
sempre in guerra e sempre in scrupolo
di dover morir di fame:
vita stracciata e senza conclusione
che non può mai contar sopra il boccone.
Venite dietro a me, mio buon compare,
che imparerete l'arte di star bene.
Vi prometto pochissimo da fare;
star di guardia, guardar chi va, chi viene,
abbaiare ai pitocchi ed alla luna
e sbaffare poi certi bocconi
di carne e d'ossa, d'anitre e capponi,
senza contar la broda
in pagamento del menar la coda».

Udendo questo, della sua fortuna
il Lupo si rallegra fino al pianto.
Ma camminando con l'amico accanto
vede spelacchiato e frollo
del buon mastino il collo.

«Che roba è questa?»
«È nulla»
«È nulla un corno!»
«Suvvia non darti pena…
forse il segno sarà della catena
alla quale mi legano di giorno».

«Ti legano? – esclamò cambiando tono –
Né correre tu puoi dove ti piace?»
«Che importa?»
«Importa a me, colla tua pace
fossero d'oro, i piatti tuoi ti dono
non è una vita, no, che m'innamora».
E presa la rincorsa, corre ancora.

La morale della favola è che, se incontri un lupo che parla non è mai un buon segno…

E l'immorale della favola? Favole più realistiche per realtà più favolose!

4 «Il lupo e il cane» è la settima favola del terzo libro delle *Fabulae* di Fedro, scritto nel I secolo d.C.

Silvia Gelmini

La macellazione degli animali al cinema

Questo contributo introduce una serie di articoli sulla presenza della macellazione nel cinema di finzione, senza confini geografici o temporali. Questo e i prossimi interventi prendono spunto dai temi affrontati nella tesi di laurea che ho scritto nel 2018 presso l'università Paris Diderot.

Nella prima serie di articoli verrà analizzato l'universo dell'infanzia o dell'adolescenza di fronte alle scene di macellazione, mentre la seconda serie di contributi svilupperà una riflessione sull'allevamento e sulla macellazione – spesso di umani – nei film distopici. Alcune volte prenderò in esame l'atto di uccisione degli animali e le reazioni che suscita, altre volte mi soffermerò sul mattatoio in quanto "luogo" (del proibito, del ricordo, dell'orrore).

Dotato di un forte potere evocativo e simbolico, il mattatoio può essere lasciato sullo sfondo oppure rappresentare il nucleo del film. Può essere il privilegiare un vecchio macello come luogo in cui dare sfogo alla tortura[1], o attraversarlo come se fosse un corridoio, per passare da un mondo all'altro[2]. Il mattatoio non è mai una zona neutra e la macellazione è raramente dissociata dallo sguardo.

Oggetto di questo primo contributo è la paura infantile di fronte alla macellazione e il mutismo dello sguardo di una bambina.

Prima parte
I bambini ci guardano

> No person who is under the age of sixteen years shall be admitted to, or permitted to remain in, the knacker's yard during the process of slaughtering or of cutting up the carcase of any animal. Protection of Animals Act, 1911[3].

1 La presenza del mattatoio diventa particolarmente perturbante in *Saw III* di Darren Lynn Bousman (2006).

2 Guillermo del Toro, *Hellboy II: The Golden Army*, 2008.

3 Protection of Animals Act 1911, Chapter XXVII, First Schedule, in legislation.gov.uk.

L'uomo che verrà (2009) e il fantasma del maiale

L'uomo che verrà di Giorgio Diritti è una storia raccontata attraverso gli occhi di una bambina di otto anni, Martina. Questa pellicola è anche il resoconto fedele della "strage di Marzabotto", massacro di circa 770 umani[4] – perlopiù donne, bambini e anziani – avvenuto nel 1944 in varie località del Monte Sole, in Emilia-Romagna.

Martina, affetta da mutismo in seguito alla morte del fratellino, attende con ansia la nascita dell'"uomo che verrà". I giorni di Martina sono scanditi dai mestieri e dagli svaghi della sua famiglia, la scuola, la messa, il lavoro. La bambina sbircia con apprensione la gravidanza avanzata della madre, osserva i partigiani che si organizzano contro un occupante sempre più invadente e subisce la presenza dei tedeschi. Nella sua grande casa arrivano e ripartono disertori, mercanti, rifugiati.

Film storico e racconto poetico, *L'uomo che verrà* narra la vita contadina degli anni '40 nell'Italia centrale, i riti e le superstizioni della gente, la quotidianità nel vortice della guerra. Momenti documentaristici si alternano ad attimi fiabeschi, e spesso questi due aspetti convivono, come nella scena del maiale.

Questa sequenza inizia all'esterno della casa. Due uomini, il padre di Martina e un suo parente, trasportano furtivamente qualcosa che sembra un corpo inanimato, ricoperto da un lenzuolo bianco. Dentro casa, sopra un grande tavolo, la pesante sagoma viene svelata, mostrando la carcassa di un maiale ammazzato da poco. I gesti dei due uomini sono rapidi ed esperti; con l'aiuto di alcune donne e di alcuni bambini che trasportano recipienti di acqua bollente, procedono all'epilazione dell'animale. La "lavorazione del maiale" è interamente affidata agli uomini, mentre altri momenti di lavoro – nei campi, ma soprattutto in cucina – sono stati precedentemente mostrati come prerogativa del mondo femminile. Dietro questo affaccendarsi, su uno scaffale, si intravedono le statuette di Gesù, della Vergine e di Sant'Antonio abate, quest'ultimo considerato dalla religione cattolica il protettore degli animali allevati, del mondo contadino e del mestiere del macellaio.

Il corpo senza vita del maiale, disposto orizzontalmente sul tavolo, contrasta con la verticalità delle persone che ne lavorano il cadavere. Costoro non si fermano mai, mentre il maiale resta immobile al centro di questo continuo movimento. Nella penombra della stanza, l'acqua bollente

4 Giorgio Diritti, «L'uomo che verrà. Un film su Monte Sole», in «Lo Straniero», n. 116, febbraio 2010, pp. 75-77.

genera un denso vapore e rende indistinte le forme umane. Gli uomini commentano il fatto: coi tempi che corrono «non si può neanche più ammazzare un maiale in pace», a causa delle tasse che si devono pagare per ogni animale ucciso.

Il mondo incerto dell'infanzia

Martina e due ragazzini assistono all'arrivo del maiale, misteriosamente ricoperto dal sudario. A loro è affidato il secchio contenente il sangue ancora caldo dell'animale. I ragazzi incitano Martina ad assaggiarlo, ma lei rifiuta. «Hai paura del fantasma del maiale?», le chiedono i due ragazzi. Quindi seguono gli adulti all'interno della casa. Martina, bambina particolarmente sensibile, rimane fuori.

Muta, solitaria, oggetto dello scherno e dell'aggressività degli altri bambini, a casa come a scuola, Martina ha paura del maiale morto, perché somiglia a un fantasma sotto quel lenzuolo bianco, perché il suo sangue, raccolto in un secchio, è nero, dolciastro e fuma ancora. Per questo Martina decide di non entrare in casa, oscillando tra il fascino e la paura della morte. Sulla punta dei piedi, esitante, presa in ugual misura da terrore e curiosità, la bambina spia attraverso una finestra ciò che succede nella stanza. La contraddizione infantile è perfettamente ritratta in questa scena. L'immagine del corpo dell'animale intravisto dalla grata della finestra sintetizza poeticamente tutto il mistero dell'infanzia: Martina immagina la morte del maiale, ma dalla posizione in cui si trova, traballante, in bilico, non la vede che parzialmente.

Come in altri film che analizzeremo, qui il momento della morte dell'animale (e la sua "trasformazione in carne") è funzionale alla narrazione. Da una parte mostra come i contadini protagonisti del film siano obbligati a dichiarare ogni animale ucciso ai nazisti, e ciò contribuisce a spiegarne l'astio nei confronti degli occupanti. Ma, al di là dei moti della Storia, questa sequenza racconta un pezzo della storia di Martina, il suo isolamento e la sua impressionabilità di fronte a un cadavere, che potrebbe essere un fantasma, che potrebbe venirla a cercare.

La morte del fratellino ha reso muta Martina. La "vita che verrà" potrà forse farla parlare di nuovo. In questo film, che racconta con delicatezza la tradizione del "filò", le chiacchiere affaccendate nelle stalle in inverno, dove il fiato degli animali riscaldava l'ambiente, il ritmo delle preghiere, il lavoro della terra, Martina posa il suo sguardo limpido sugli umani e sugli animali. Senza comprendere, osserva i gesti degli occupanti e dei partigiani. E quando è triste si rifugia nella stalla, in mezzo alle mucche, dove assiste agli incontri amorosi dei giovani di casa e dove un mercante di passaggio le offre delle caramelle per ricevere in cambio la possibilità di accarezzarla. L'ombra della pedofilia nelle vecchie stalle si profila anche in *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, film che pure prenderemo in esame. La presenza silenziosa delle mucche, lo scorrere sensuale di "latte e merda", che si possono quasi toccare e annusare e l'assenza di testimoni umani rendono la stalla un luogo privilegiato per rubare l'infanzia, per commettere violenza e schernire il mutismo di una bambina.

Laura Budriesi è ricercatrice e docente di scenografia presso il Dipartimento delle arti di Bologna. I suoi temi di ricerca intrecciano teatro e antropologia e, grazie alla lunga militanza animalista, è particolarmente interessata al tema dell'animalità in contesti performativi.

Rossana Chimenti, laureata in filosofia con indirizzo psicologico nel 1979 presso l'Università degli Studi di Firenze e specializzata nel 1988 in psicoterapia ad indirizzo analitico presso L'Istituto di psicoterapia analitica di Firenze, ha scritto diversi saggi che intrecciano psicologia e politica.

Carlotta Cossutta si occupa di filosofia politica con una posizione precaria dentro l'università. Non disgiunge teoria e pratica e molte delle sue riflessioni sono nutrite dalla partecipazione al collettivo transfemminista e queer *Ambrosia* e al percorso di *Non una di meno*.

Carlo Salzani è attualmente Gastwissenschaftler presso il Messerli Research Institute dell'Università di Vienna. Si è occupato, tra le altre cose, di Benjamin, Musil, Kafka, Agamben, Saramago e della questione animale.

Silvia Zanelli studia filosofia all'Università degli Studi di Milano. I suoi principali interessi di ricerca sono il pensiero di Gilles Deleuze e Gilbert Simondon, con particolare riferimento ai concetti di individuazione e soggettivazione, al ruolo dell'affettività e della morte in un'ottica transindividuale e transpecifica.

aut aut 380/2018
Mostri e altri animali
il Saggiatore
Dicembre 2018, € 20 cartaceo, pp. 208.

Premessa
Interventi
Massimo Filippi Tra un fasmide e un axolotl. La moltiplicazione dei mostri pallidi e la guerra sulla vita informe
Alessandro Dal Lago Attrazioni letali. Le passioni reciproche di mostri e umani
Tommaso Braccini Appunti su Lamia: per il ritratto di un mostro
Benedetta Piazzesi "Dans des voies insolites." Il mostro zootecnico nella prima metà dell'Ottocento
Serena Giordano Etologia dell'arte. Artisti e altri animali
Marcello Faletra Mostri in cornice. Arte e teratologia
Federica Timeto Donna Haraway e la teratotropìa degli altri in/appropriati
Marco Reggio A quattro zampe. Note su animalizzazione, disabilità e colonialismo
Enrico Monacelli La risurrezione della carne. L'orrore e la gioia della morte vivente
Contributi
Diana Napoli La perdita dell'Eldorado: V.S. Naipaul
Laura Sanò Guerra e società. Tra Marx e Vernant

a cura di **Alessandro Dal Lago** e **Massimo Filippi**